

UNIVERSAL  
LIBRARY

**OU\_194238**

UNIVERSAL  
LIBRARY















नाट्य कला-प्रवेश



# नाट्य कला-प्रवेश



अवधूत महादेव जोशी, एम्. ए.

मराठीचे प्राध्यापक, व्हिक्टोरिया कॉलेज, ग्वाल्हेर.

मूल्य रु. ३-४-०

व्हीनस प्रकाशन : पुणे

आवृत्ति पहिली १९५४

सर्व हक्क प्रकाशकांचे, स्वाधीन

प्रकाशक

सदाशिव कृष्ण पाध्ये

व्हीनस प्रकाशन

४१० शनवार पेठ,

पुणे २.

मुद्रक

स.रा.सरदेसाई, बी.ए., एल्.एल्.व्ही

नवीन समर्थ विद्यालयाचा

‘ समर्थ भारत ’ छापखाना,

४१ बुधवार, पुणे २.

## पु र स्का र

नाट्यशास्त्र, कला व नाट्यदिग्दर्शन या विषयांवर त्रुटित लेखन मराठी नित्यकालिकांतून थोडेंफार झालें आहे. परंतु या विषयांवर खोलवर विचार श्री. के. नारायण काळे यांनीं ह. स. १९३३ सालच्या गंधर्व-गुणगौरवांक या नांवाच्या 'रत्नाकर' मासिकाच्या खास अंकांत लिहिले. अजूनहि तो लेख वाचनीय आहे. अलीकडे श्री. नामदेव व्हटकर यांनीं 'नवशक्ति' या दैनिकांत लेखमाला लिहून आपले विचार व अनुभव प्रसिद्ध केले आहेत. दिवसेंदिवस हौशी नाट्यमंडळें गांवोगांवीं निघत आहेत. तेथें नाट्यप्रयोग विपुल होत आहेत. हौशी दिग्दर्शकांचा एक वर्ग तयार होत आहे. पूर्वीच्या काळांत ( १९३० च्या पूर्वी ) नाट्यसंस्था व लायक नटवर्ग नाटके करीत असल्यानें, त्यांचा आदर्श हौशी दिग्दर्शकांना व नटांना होता. आज नाटकमंडळ्या नाहीत, नामांकित अधिकारी नट रंगभूमीवर नाहीत. नाटके बसविण्यास त्यांचें थोडेंबहुत साहाय्य मिळतें, पण तें पुणें-मुंबईसारख्या मोठ्या शहरांतून ! इतरत्र ह्या फायदा नव्या अननुभवी नटांना व दिग्दर्शकांना मिळत नाही. अशा अडचणींत, निदान, नाट्यदिग्दर्शनावरील ग्रंथ शोधायला जावें तर तोहि नाही. अशी मोठी कुचंबणा निर्माण झाली होती. प्रा. अवधूत जोशी यांच्या या ग्रंथानें ही कुचंबणा नाहीशी झाली आहे, ही केवढी समाधानाची गोष्ट आहे ! या ग्रंथामुळें मराठी नाट्यवाङ्मयांत फार मोठी भर पडली आहे. दिल्ली येथें भरणाऱ्या साहित्य-संमेलनाच्या शुभप्रसंगीं या ग्रंथाचें प्रकाशन होत आहे हाहि मोठा सुयोग आहे. जोशी यांचा माझा स्नेह पंचवीस वर्षांचा ! ग्वाल्हेरला राहून फार तर कॉलेजमधील विद्यार्थ्यांना ते शिकवीत असतील ही माझी कल्पना, परंतु गेल्या मे महिन्यांत गांठ पडतांच त्यांनीं ग्वाल्हेरला हौशी नाट्यव्यवसाय कसा जोमांत चालविला आहे याचें वर्णन केलें, व हळूच या ग्रंथाचें हस्तलिखित माझ्यापुढें टाकलें, तेव्हां मला गोडसा धक्का बसला. हा ग्रंथ लिहिण्यापूर्वी त्यांनीं काय काय वाचलें, किती नाटके बसवून अनुभव घेतला, किती प्रयोग केले, याचें वर्णन केलें. त्यांच्या सतत वाचनाचें, प्रयोगदिग्दर्शनाचें, चिंतनाचें फल म्हणजेच हा ग्रंथ होय ! या ग्रंथांत या सर्वांचा प्रत्यय जागोजागी येतो. ग्वाल्हेरसारख्या दूरच्या ठिकाणीं राहून मुळींच गाजावाजा न करतां श्री. जोशींनीं फार मोठी नाट्यसेवा केली आहे, याबद्दल त्यांना मी धन्यवाद देत आहे.



भरतमुनीपासून आजच्या रशियांतील नामांकित दिग्दर्शक व नटांचे ग्रंथ जोशांनी अभ्यासले आहेत व त्यांचे वेळोवेळीं योग्य उल्लेख आपल्या पुस्तकांत केले आहेत. म्हणजे हा ग्रंथ या विषयावरील अग्रयावत् विचारांनींहि परिपूर्ण आहे. आपले विचार व सिद्धांत स्पष्ट करण्याकरतां त्यांनीं छायाचित्रे व रेखाचित्रे पुस्तकांत घातलीं आहेत. तीं मार्गदर्शक ठरावीत. निरनिराळ्या संदर्भांत प्रसिद्ध नटांच्या अभिनयनाट्यांचे दाखले दिले आहेत, तेहि समर्पक आहेत, व विषयाची फोड होण्यास उपयुक्त आहेत, यांत शंका नाहीं.

या ग्रंथांत दोष व उणीवा नाहींत असें मला म्हणायचें नाहीं. पण माझी भूमिका या स्थलीं टीकाकाराची नवून पुरस्कार करणाऱ्याची आहे. मतभेदांचाहि मी उल्लेख करीत नाहीं. पण एवढें नक्की सांगतों कीं, या पुस्तकांत वर म्हटल्याप्रमाणें प्रयोग, चिंतन, परिश्रम दिसतात. श्री. जोशी हे साधक आहेत; व खरा साधक नेहमींच प्रयोग करून आपल्या ज्ञानांत व अनुभवांत भर टाकीत असतो. पुस्तकाच्या पुढील आवृत्तींत ते स्वतःच स्वतःचे टीकाकार बनून ती शक्य तितकी निदोष करतील, व तींत नव्या अनुभवांची व प्रयोगांच्या निष्कर्षांची भर टाकतील. परंतु आज त्यांनीं फार मोठें कार्य केलें आहे हें निश्चित !

व्हीनस प्रकाशनाचे रसिक, उत्साही व धाडसी चालक श्री. पाध्ये व श्री. अनंतराव लिमये यांनीं सदरहू ग्रंथाचें प्रकाशन करून हें नवें धाडस केल्याबद्दल मी त्यांचें अभिनंदन करतों. हें पुस्तक लहान लहान ग्रामांतून व खेड्यांतून वाचलें जाईल, अभ्यासलें जाईल, याची खबरदारी ते घेतीलच. या ग्रंथांचें हिंदींत योग्य असें रूपांतर श्री. जोशांनीं अवश्य करावें व व्हीनसनेच ते प्रसिद्ध करावें अशी सूचना करतों. महाराष्ट्रीय रसिक वाचक, दिग्दर्शक व नट या पुस्तकाचें स्वागत करतील अशी अपेक्षा करून पुरस्कार पुरा करतों.

मुंबई ४  
ता. २४ सप्टेंबर १९५४. }

के. वा. मोळे

## हृद्गत

ग्रंथाच्या सुरुवातीस वाचकांस हें छोटेंसहें हृद्गत सांगण्याची आवश्यकता आहे असें मला वाटतें. नाट्यकलेसंबंधी ग्रंथ लिहिण्याची आपली योग्यता फार मर्यादित आहे, याची जाणीव असूनहि हा छोटासा ग्रंथ लिहिण्यास मी प्रवृत्त झालों. त्याचा प्रकार असा. ग्वाल्हेर येथील एक उत्साही नाट्यप्रेमी कलावन्त कै. वाय्. सदाशिव यांनीं सुमारे सतरा वर्षांपूर्वी 'आर्टिस्ट्स कंवाइन' या नांवाची हौशी नटांची नाट्यसंस्था स्थापन केली. या सतरा वर्षांत संस्थेनें सुमारे पसतीस नाटकांचे प्रयोग ग्वाल्हेरच्या जनतेसमोर यशस्वी रीत्या करून दाखविले आहेत. या संस्थेशीं गेलीं कांहीं वर्षे माझा निकट संबंध आला आहे. दोन वर्षांपूर्वी संस्थेतील हौशी नटांच्या मार्गदर्शनासाठीं नाट्यकलेसंबंधी भाषणें, चर्चा इत्यादि साधनांची योजना करण्याचें संस्थेच्या चालकांनीं ठरविलें. त्यासाठीं टांचणें तयार करण्याचें काम मीं पत्करलें. टांचणें तयार करीत असतांनाच तीं व्यवस्थित लेखाच्या रूपानें लिहून काढलीं असतां एक लहानसा ग्रंथ तयार होईल, असें वाटूं लागलें. त्याप्रमाणें लेखनाचें काम सुरू केलें. अशा रीतीनें हा छोटेखानी ग्रंथ वाचकांपुढें ठेवण्याचें भाग्य आज लाभत आहे.

एखाद्या विषयावर ग्रंथ लिहिण्याची योग्यता माणसाच्या ठिकाणीं स्वतःसिद्ध व स्वयंप्रस्थापित असली तर आत्मसमर्थन करण्याची आवश्यकता भासत नाहीं. परंतु सुमारे दीड तपांचा काळ महाराष्ट्रापासून दूर, शिक्षकाच्या व्यवसायांत घालविलेल्या व हौशी नट म्हणून महाराष्ट्रास सर्वस्वी अपरिचित असलेल्या मजसारख्या मनुष्यानें नाट्यकलेवर ग्रंथ लिहिण्याचें धाडस करावयाचें म्हटलें म्हणजे आत्मसमर्थनाचें कवच घालूनच महाराष्ट्रीय वाचकांसमोर यावयास पाहिजे. ही अपरिहार्यता ध्यानांत घेऊन क्षमायाचनापूर्वक पुढील दोन शब्द लिहीत आहे. लहानपणापासून नाट्यकलेबद्दल बाटणारी विलक्षण आवड, शाळा-कॉलेजांतील नाट्यप्रयोगांतून व पुढें सुमारे वीस वर्षे हौशी नाट्यमंडळांतून केलेल्या भूमिकांच्या द्वारे मिळालेला थोडाफार अनुभव, एवढ्या भांडवलावर

ग्रंथलेखनाचा केलेला हा व्यापार 'अव्यापारेषु व्यापार' ठरण्याचा संभव आहे, असें मला सुरुवातीपासून वाटत आले आहे. परंतु एखाद्या विषयाबद्दल जिद्दाला वाटत असला म्हणजे त्या विषयासंबंधी आपले विचार दुसऱ्याला सांगण्याची तळमळ लागते, तसा थोडासा माझ्या बाबतीत प्रकार झाला. गेलीं कांहीं वर्षे 'आर्टिस्टस् कंवाइन्' या संस्थेतर्फे, तसेंच व्हिक्टोरिया कॉलेजच्या नाट्यमंडळातर्फे होणाऱ्या नाट्य-प्रयोगांतून भूमिका करण्याचा व कांहीं नाटकांचे दिग्दर्शन करण्याचा योग आला. त्या वेळीं आलेले निरनिराळे अनुभव व सुचलेल्या कल्पना वर निर्देशिलेलीं टांचणें तयार करतांना सतत डोळ्यांसमोर येत राहत. त्या योगानें विचारांस चालना मिळाली, इतकेंच नव्हे तर आपले विचार ग्रंथरूपानें मांडावे अशी तीव्र इच्छा उत्पन्न झाली. त्यांतूनच या ग्रंथाचा जन्म झाला.

नाट्यविषयक कांहीं संकेत अर्थात् अभिनयकलेचीं प्राथमिक तत्त्वे प्रस्तुत ग्रंथांत मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. तसें करतांना कांहीं इंग्रजी ग्रंथांचा आधार घ्यावा लागला. मराठीत या विषयावर फारच थोडे लेखन झालें आहे, हा विचारहि ग्रंथलेखनास प्रवृत्त करण्याला थोडाबहुत कारणीभूत झाला, हें मान्य केलें पाहिजे. इंग्रजी ग्रंथांचा आधार घेतला असला तरी तो केवळ नवीन बांधल्या जाणाऱ्या इमारतीच्या भोंवतीं उभारलेल्या माचांच्या स्वरूपाचा आहे. ग्रंथाचा इमला स्वानुभवाच्या पायावर उभारला आहे हें नमूद करावेंसें वाटतें. कांहीं सिद्धान्तांच्या स्पष्टीकरणार्थ प्रसिद्ध मराठी नाटकांतील उदाहरणें दिलीं आहेत. त्यांपैकीं पुष्कळशीं उदाहरणें तीं तीं नाटके बसवितांना किंवा त्यांत भूमिका करीत असतांना सुचलेलीं आहेत. उदाहरणादाखल घेतलेल्या नाटकांची संख्या अल्प आहे, त्याच त्याच नाटकांतील उदाहरणें बारंवार घेतलीं आहेत, हा जर दोष मानला तर त्याबद्दल माझा मर्यादित अनुभव जबाबदार आहे. परंतु या मर्यादित अनुभवास थोड्याफार चिंतनाची बैठक लाभली आहे, एवढें मात्र नम्रपणें सांगावेंसें वाटतें. कै. गडकरी यांच्या नाटकांतील उदाहरणें अधिक आहेत. कै. गडकरी यांचीं नाटके विविध प्रकारच्या नाट्यगुणांनीं परिपूर्ण असल्यामुळे प्रस्तुत पुस्तकांत चर्चितल्या

बहुतेक सर्व संकेतांस यथायोग्य लागू पडणारी उदाहरणे त्यांतून सहज मिळण्यासारखी होती. तेव्हां उदाहरणादाखल घेतलेल्या नाटकांच्या संख्येस साहजिकच मर्यादा पडली.

प्रस्तुत ग्रंथ प्रामुख्याने हौशी नटांसाठी लिहिला आहे. वास्तविक कलेच्या साधनेमध्ये हौशी नट व धंदेवाईक नट असा भेद करता येत नाही. नाट्यवस्तूचा सूक्ष्म अभ्यास करण्यापासून अभिनयकलेचे तांत्रिक संकेत पाळण्यापर्यंत सर्व प्रकार उभयतांना अमलांत आणावेच लागतात. फरक इतकाच की, धंदेवाईक नट आपले सगळे जीवन आपल्या कलेला वाहून घेत असतो, तर हौशी नट आपला नित्याचा व्यवसाय सांभाळून फावल्या वेळांत कलेची सेवा करित असतो. परंतु हा फरक महत्त्वाचा आहे. स्टॅन्सलाव्हस्कीप्रणीत 'मानस-तंत्रा' प्रमाणे आपण करित असलेल्या भूमिकेचे 'जीवन जगत राहणे' हे हौशी नटांपेक्षा धंदेवाईक नटांस अधिक शक्य. धंदेवाईक नटास तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांकडे दुर्लक्ष करून चालत नाही हे खरे; परंतु अनेक वर्षांच्या अभ्यासाने त्या त्यांच्या अंगवळणी पडलेल्या असतात. हौशी नटांस मात्र त्यांचा नीट अभ्यास करणे अवश्य होऊन बसते; इतकेच नव्हे तर त्याचे बरेचसे यश त्यावरच अवलंबून असते. यामुळे नाट्यकलेकडे पाहण्याचा त्याचा दृष्टिकोन थोडाफार संकुचित असणे अपरिहार्य आहे. अशा नटांच्या मार्गदर्शनासाठी प्रस्तुत-सारख्या ग्रंथाचा विशेष उपयोग होण्यासारखा आहे, ही जाणीवच या प्रयत्नाच्या मुळार्थी आहे.

या विषयावर खरोखरी रा. चिंतामणराव कोल्हटकर, रा. केशवराव दाते, रा. के. नारायण काळे, रा. केशवराव भोळे यांच्यासारख्या एखाद्या अधिकारी पुरुषाने ग्रंथ लिहावयास पाहिजे. मात्र हा प्रयत्न ज्ञानेश्वरांनी म्हटल्याप्रमाणे 'पांखिफुट्या' पांखरासारखा आहे. त्यांत गरुडक्षेप साधण्याची अवास्तव महत्त्वाकांक्षा बाळगलेली नाही. प्रसिद्ध गायक मरहूम रहिमतखाँ यांजबदल अशी आख्यायिका सांगतात की, ते कुणाच्या सांगण्याने सहसा गावयास बसत नसत. त्यांना गावयास प्रवृत्त करावयाचे म्हणजे आधी एखाद्या बेसुच्या गायकास त्यांजसमोर गावयास बसवावयाचे; त्याचे

चेसूर गाणें ऐकल्याबरोबर त्यांना गाण्याची स्फूर्ति यावयाची, प्रस्तुत ग्रंथानें शिकाऊ नटांस काय मार्गदर्शन होईल तें होवो, परंतु एखाद्या अधिकारी पुरुषास या विषयावर ग्रंथ लिहिण्याची स्फूर्ति झाली, तरी माझ्या कृतीचें सार्थक झालें असें मी समजेन.

प्रस्तुत ग्रंथ लिहिण्याच्या कार्मी ज्या मित्रांचें साहाय्य झालें त्यांचा नामनिर्देश करणें इष्ट आहे. सुप्रसिद्ध नाट्यकलाभिज्ञ श्री. के. नारायण काळे यांजसमोर ग्रंथाची कल्पना मांडतांच त्यांनीं या विषयावरील इंग्रजी संदर्भग्रंथांची यादी करून दिली व ग्रंथलेखनाची दिशा दाखविली. त्यांनीं दिलेल्या सूचनांचा मला फार उपयोग झाला. तसेंच 'आर्टिस्टस् कंवाइन' मधील माझे सहकारी रा. श्रीनिवास कोचकर यांनीं वेळोवेळीं केलेलें मार्गदर्शन मला उपयुक्त ठरलें आहे. रा. कोचकर हे हाडाचे नाट्यप्रेमी गृहस्थ आहेत. हौशी रंगभूमीवरील त्यांच्या दीर्घकालीन अनुभवाचा मला नेहमींच लाभ मिळत गेला आहे. त्यांचें ऋण मी आनंदानें मान्य करतो. तसेंच माझे नाट्याभिज्ञ मित्र रा. केशवराव भोळे व प्रा. पु. ल. देशपांडे, तसेंच प्रा. ना. सी. फडके यांनीं ग्रंथांतील विविध विषयांसंबंधीं माझ्याशीं चर्चा करून उपयुक्त सूचना दिल्या, त्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे. रा. भोळे यांच्या पुरस्काराच्या रूपानें तर आपणांस त्यांचा आशीर्वादच मिळाला असें मी समजतो. पुस्तकांतील छायाचित्रें रा. कोचकर व माझी पत्नी डॉ. सौ. नर्मदा यांचीं आहेत. दोघेहि 'आर्टिस्टस् कंवाइन'च्या प्रमुख नटवर्गापैकीं आहेत. आज महाराष्ट्रांत तसेंच महाराष्ट्राबाहेर कित्येक हौशी नाट्यमंडळें कार्य करीत आहेत, व नवीन निर्माण होत आहेत, हें नाट्यकलेच्या अभिवृद्धीच्या दृष्टीनें सुचिन्हच समजावयास पाहिजे. त्यांस या पुस्तकाचा उपयोग झाला तर माझ्या परिश्रमांचें चीज झाल्याचें मला समाधान होईल.

ग्वालहेर

भाद्रपद शु. ४ (गणेश चतुर्थी) }  
शके १८७६

अ. म. जोशी

तीर्थरूप अण्णा  
( कै. प्रो. महादेव मल्हार जोशी )  
यांच्या प्रेमळ स्मृतीस—



## अनुक्रमणिका

### १. भारतीय नाट्याची परंपरा:—

नाट्याची उत्पत्ति—भरतकृत नाट्यशास्त्र—रंगभूमीची  
मांडणी—सूत्रधार—नृत्य, नाट्य व संगीत—वेषभूषा व सजावट. १-८

### २. नाट्यसृष्टि:—

नाट्याचें उद्दिष्ट—नाट्यांतील कृत्रिमता व वास्तवता—  
समरसतेचें महत्त्व—सर्जनशील कल्पनाशक्ति—स्टॅनिस्लाव्स्की-  
प्रणीत 'मानसतंत्र'—त्याची शारीरिक बाजू—तांत्रिक युक्त्या-  
प्रयुक्त्यांचें महत्त्व—नाट्याच्या अंगी अवश्य असलेले गुण-  
परिश्रम, आपल्या कलेबद्दलची निष्ठा. ९-२१

### ३. पूर्वतयारी:—

दिग्दर्शकाची निवड—त्याची जबाबदारी—नाटकाची  
निवड—पात्रांची निवड—तालमी कशा घ्याव्या? २२-३६

### ४. भाषणपद्धति:—

स्वच्छ व खणखणीत आवाज—वाक्यें उच्चारण्याची  
पद्धत—वाक्याचे खंड पाडणें—विशिष्ट शब्दांवर जोर देणें—  
आवाजांतील चढ उतार—विराम. ३७-५२

### ५. संवादपद्धति

भाषण व संवाद—भावनात्मक प्रत्युत्तर—संवादांतील  
जिवंतपणा—पात्रांचें स्थान (position)—प्रेक्षकांच्या  
अस्तित्वाची जाणीव—पाठांतर. ५३-५९

### ६. रंगभूमीवरील हालचाली व समूहरचना:—

हालचालींतील सफाई—विशिष्ट मनोवृत्तीची द्योतक  
अवयवांची ठेवण—हालचाली हेतूपूर्ण असाव्या—हालचालींनीं  
बातावरणनिर्मिति—प्रवेश व निष्क्रमण—काहीं स्थूल संकेत—



हालचालींनीं सिद्ध होणाऱ्या कांहीं क्रिया, उदा. द्वंद्व, वेशुद्ध पडणें इ.—समूहरचना—गदांर्चे देखावे—रंगभूमीवरील पातळ्या व समूहरचना.

६०—७९

### ७. अंगविक्षेप व क्रिया-उपक्रिया:—

बाहुंची ठेवण—‘स्थाणुवृत्ति’—अंगविक्षेपांचें उद्दिष्ट—भावसूचक अंगविक्षेप—दर्शक अंगविक्षेप—क्रियासूचक अंगविक्षेप—शब्द व अंगविक्षेप यांचा काळमेळ—अंगविक्षेपांतील सूचकता व संयम—क्रिया-उपक्रिया.

८०—१०३

### ८. नाट्यांतील रसाविष्कार व मुद्राभिनय:—

मुद्राभिनयाच्या द्वारे शृंगार, करुण, वीर इ. रसांचा आविष्कार—व्यभिचारी भावांचा आविष्कार—एकाच वेळीं दोन किंवा अधिक भावांचें दर्शन.

१०४—१२१

### ९. रंगभूमीवरील हास्यविनोद:—

शब्दनिष्ठ, कल्पनानिष्ठ, प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ इ. विनोदप्रकारांचा आविष्कार—विनोदनिर्मितीचें स्थूल व सूक्ष्म स्वरूप—विनोदनिर्मितीचीं माध्यमें—अंगविक्षेप, मुद्राभिनय, भाषणपद्धति—अस्थानीं निर्माण होणारे हास्य—हास्य ओसरेपर्यंत यांबाबें.

१२२—१४१

### १०. इतर आनुषंगिक साधने:—

सजावट—पडद्यांचीं नाटकें व दिवाणखान्याचीं नाटकें—प्रकाश-योजना—नाद-योजना—पार्श्वसंगीत—रंगभूषा—वेषभूषा—पार्श्वसूचन.

१४२—१५६

### ११. प्रयोगाच्या दिवशीं:—

१५७—१६०

परिशिष्ट:—

१६१—१७२

## संदर्भ ग्रंथ

1. Technique of Play Production.... A. K. Boyd.
  2. An Actor Prepares...Constantine Stanislavsky.
  3. Stanislavsky on the Art of the Stage ...  
R. Magarshack.
  4. Rehearsal. ... Miriam A. Franklin.
  5. Hints on the Art of Acting...Dame Irene Vanbrugh.
  6. Acting ... Edwin C. White.
  7. Teach yourself Amateur Acting... John Bourne.
  8. Acting
  9. Scenic Design
  10. Play Produced
  11. Production.
- } Amateur Stage Handbooks edited  
by Roy Stacey.
१२. भारतीय नाट्यशास्त्र ...कु. गोदावरी केतकर.
-

## मुद्रण शुद्धि

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
३	१७	भूकुटि	भ्रुकुटी
१२	२६	महत्त्वाकांक्षा व	( हे शब्द गाळावे )
१५	३	नाट्याचा	नाट्याच्या
४६	२१-२२	‘प्रेम कल्पनांनीं पिसाळ- लेला...’ हें पुढील वाक्य...	‘नाहीं, लतिके, हें समाधान.. ’ हें पुढील वाक्य
८०	४	परिपूर्णता	परिपूर्णता
८२	१६	नसली	नसला
१०९	१८	कांतर	कातर
११२	११	नाटकाची	नाटकांची
११३	२४	स्थायी	स्थायी
११५	१३	उत्पन्न होते.	उत्पन्न होते,
११७	२७	हेंच इष्ट,	हेंच इष्ट.
१३३	१४	संयमशील	संयमशील
१३६	१७	स्वराज्यासाठी	स्वराज्यासाठी
१४७	१	समूहरचना विचार	समूहरचनेचा विचार

## १ भारतीय नाट्याची परंपरा

आपणांकडे नाट्यास पांचवा वेद म्हटलें आहे. चार वेदांपासून निर-  
निराले गुण घेऊन ब्रह्म्यानें या पांचव्या वेदाची निर्मिति केली असें  
मानण्यांत येतें. नाट्याची उत्पत्ति देवलोकीं झाली असून त्याचें उत्पादकत्व  
श्रीशंकराकडे देण्यांत आलें आहे. म्हणूनच श्रीशंकरास नटराज,  
नटेश, महानट इत्यादि नांवें दिलेलीं आढळतात. श्रीशंकरापासून ब्रह्म्यानें  
तें ज्ञान प्राप्त करून घेतलें व हा पांचवा म्हणजे नाट्यवेद निर्माण केला.  
ब्रह्म्याकडून तें ज्ञान भरताकडे आलें व भरतानें आपल्या गुरुच्या आशे-  
वरून त्याचा जगांत प्रसार केला, अशी नाट्याची परंपरा मानितात.  
भरत हा भारतीय नाट्यशास्त्राचा जनक होय. त्याचा या विषयावरील  
ग्रंथ सुप्रसिद्ध आहे. भरताच्या कालीं नाट्यकला चांगल्या प्रगल्भ अवस्थेंत  
होती असें दिसतें. रंगभूमीची रचना, वेपभूषा, अभिनयाचे प्रकार,  
रस, इत्यादिसंबंधीं भरतानें केलेलें विवेचन पाहिलें असतां याचें प्रत्यंतर  
येतें. युरोपमध्ये ग्रीस देशांतहि नाट्याची परंपरा अशीच अति प्राचीन  
आहे. भारतीयांनीं नाट्यशास्त्राचे धडे ग्रीकांपासून घेतले असें कांहीं  
पाश्चात्य विद्वान् प्रतिपादन करितात, परंतु त्यांत तथ्य नाहीं. भारताची  
नाट्यपरंपरा स्वयंभू व स्वतंत्र आहे.

पुरातनकाळीं नाट्य हें कोणत्या तरी धार्मिक विधीशीं संबद्ध असे.  
असें म्हणतात कीं, देवांनीं असुरांवर मिळविलेल्या विजयानंतर इंद्रादि  
देवांचा गौरव करण्याच्या निमित्तानें ब्रह्म्यानें त्या विषयावर नाटक  
बसवून त्याचा प्रयोग करविला. ही नाट्याची सुरुवात मानितात. त्या  
प्रयोगाच्या वेळीं कांहीं असुरांनीं दंगा माजवून नाटक उधळून देण्याचा  
प्रयत्न केला. तेव्हां इंद्रानें त्यांना मारून पिटाळून लाविलें. तेव्हांपासून  
प्रत्येक नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं इंद्राचा ध्वज रंगभूमीवर उभारण्याची  
पद्धत पडली. हा ध्वज नाट्याचा संरक्षक म्हणून मानला जात असे. यास  
'जर्जर' असें म्हणत. इंद्रानें पहिल्या नाट्यप्रयोगाचे वेळीं असुरांस पिटून  
काढलें (जर्जरीकृताः), त्या प्रसंगाच्या स्मरणार्थ त्यास हें नांव देण्यांत आलें.

नाट्याच्या प्रायोगिक वाजूचा सूक्ष्म व सर्वांगीण परामर्ष घेणारा भरताच्या 'नाट्यशास्त्रा' इतका पुरातन ग्रंथ जगाच्या वाङ्मयांत क्वचितच सांपडेल. अष्टरस, त्यांची उत्पत्ति व अभिनयद्वारा दर्शन, इत्यादि विषयांवर भरताने केलेल्या विवेचनाने भारतीय नाट्यकलाभिज्ञांसच नव्हे, तर साहित्यशास्त्रज्ञांसहि एक नवीन दृष्टि दिली. नृत्यासंबंधी त्याने केलेल्या विवेचनाने भारतीय नृत्यकलेस शास्त्रीय बैठक प्राप्त करून दिली. त्याशिवाय रंगभूमीची मांडणी व सजावट, त्यासाठी लागणारी सामुग्री, नटांची निवड, भाषणपद्धति (जीस भरत 'पाठ्यगुण' म्हणतो) इत्यादि नाट्यविषयक विविध बाबींचा तपशीलवार विचार भारतीय कलाप्रांतांत केवळ अपूर्व आहे. त्या काळी नाट्यगृहाची रचना भव्य प्रमाणावर केलेली व मोठी सोयीची असे. रंगभूमीच्या अगदी पाठीमागे प्रशस्त नेपथ्यगृह (green room) असे. त्याच्यापुढे सुमारे १२ × १२ फुटांचा उघडा म्हणजे प्रेक्षकांस दिसण्यासारखा भाग असे. त्यास 'रंगशीर्ष' म्हणत. पुढच्या अंगास २४ × १२ फुटांचे रंगपीठ असे. रंगपीठावर प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोग होत असे व मागील रंगशीर्षाचा उपयोग माडी, गच्ची वगैरे स्थाने दाखविण्यासाठी करीत असत. अशा प्रकारची रंगभूमीची अनेक सोयींनी युक्त अशी मांडणी आजच्या आपल्या रंगभूमीतहि आढळत नाही. माडी, गच्ची वगैरे प्रकार रंगभूमीवर दाखविणे आजहि आपणांस कठीण पडते. 'संशयकल्लोळ' नाटकांत रस्त्यांत घेरी येऊन पडलेल्या रेवतीस सांवरीत असलेल्या फाल्गुनरावाला कृत्तिका आपल्या माडीवरून पाहते. हा देखावा आपल्या नाटकमंडळ्या कसातरी उभा करितात. 'मृच्छकटिका'त शर्विलक चारुदत्ताच्या घरी दागिन्यांची चोरी करितो, त्या प्रसंगी ज्या खोलीत चारुदत्त झोपलेला असतो ती खोली प्रेक्षकांस दिसावयास पाहिजे व त्या खोलीच्या भिंतीला भगदाड पाडणारा शर्विलकहि दिसला पाहिजे. म्हणजे रंगभूमीवर एका वेळी दोन कक्ष दाखवावयास पाहिजेत. अशा प्रकारची रचना आजच्या रंगभूमीवर केलेली आढळत नाही. अशा निरनिराळ्या देखाव्यांची मांडणी करण्याची सोय तत्कालीन रंगभूमीवर होती, असे भरताने दिलेल्या वर्णनावरून दिसते.

नाट्यप्रयोगाची सर्व सूत्रे आपल्या हातांत बाळगणारा तत्कालीन सूत्रधार हा आजच्या काळांतील दिग्दर्शक म्हणतां येईल. तो मोठा बहुश्रुत व हरहुन्नरी असे. नाट्य, संगीत, नृत्य इत्यादि कलांमध्ये तो प्रवीण असेच, परंतु शिवाय तो निरनिराळीं शास्त्रे जाणणारा विद्वान् व व्यवहारचतुर मनुष्य असे. आजही आपला दिग्दर्शक नाट्यविषयक सर्व तंत्रे जाणणारा, नाटकांतील साहित्यगुण पारखणारा, सर्व नटांवर वजन ठेवून असणारा व त्यांना सांभाळून घेणारा, असा बहुगुणसंपन्न असावा अशी आपण अपेक्षा करतो. सूत्रधाराव्यतिरिक्त रंगभूमीची सजावट करणारे शिल्पी, पात्रांचे कपडे, मुकुट, कृत्रिम आभरणे, पुष्पमाला इत्यादि नाटकास आवश्यक असणारी सामुग्री तयार करणारे अनेक व्यावसायिक लोक नाट्यमंडळांत असावे लागतात, त्यांचाहि भरतानें उल्लेख केला आहे. नृत्याचे विविध प्रकार, त्यांत कराव्या लागणाऱ्या हस्तपादादिकांच्या विविध क्रिया, यांचें इतकें तपशीलवार विवेचन दुसऱ्या कोणत्याहि ग्रंथांत पाहावयास मिळणार नाही. अभिनयाचे त्यानें आंगिक, वाचिक, सात्त्विक व आहार्य असे चार प्रकार मानले आहेत. आंगिक अभिनयांत नटानें करावयाचे निरनिराळे अंगविक्षेप, उठणें, बसणें, चालणें इत्यादि क्रिया, मुद्राभिनयास आवश्यक असलेल्या भ्रुकुटिनेत्रादिकांच्या हालचाली, यांचा समावेश होतो. आवाजाचा चढउतार, वाक्यांत विशिष्ट ठिकाणीं जोर देणें, विराम (pause), इत्यादि भाषणपद्धतीमधील बारकाव्यांचा विचार वाचिक अभिनयांत केला आहे. अष्टरस, त्यांचे स्थायी भाव व संचारी भाव, हे भाव अभिनयद्वारा व्यक्त करण्याच्या पद्धती, इत्यादिकांचा सात्त्विक अभिनयांत समावेश केला आहे. आहार्य या अभिनयप्रकारांत नटाची वेषभूषा, रंगभूषा, इत्यादिकांचा विचार केला आहे. या सर्व विवेचनांत आजच्या काळांतील अभिनयविषयक बहुतेक सर्व तांत्रिक बाबींचा समावेश होऊं शकेल, इतकें तें व्यापक आहे. नटाच्या अंगीं कोणकोणते गुण असावे, विविध भूमिकांसाठीं नटांची निवड कशी करावी, इत्यादीविषयीं भरतानें दंडक घालून दिले आहेत. नटाची देहयष्टि, देखणेपणा, आवाज, वाणी, संगीतज्ञान, इत्यादि बाबतींत तज्ज्ञ परीक्षकांकडून परीक्षा करवून मगच त्यास नाटकांत भूमिका देण्यांत

येत असे. अर्थात् वेगवेगळ्या भूमिकांसाठी वेगवेगळ्या प्रकारचे गुण नटाच्या अंगी असावे लागत. देवाची भूमिका करणारा नट रेखीव चेहऱ्याचा, देखणा व मध्यम बांध्याचा असावा, तर राक्षसाच्या भूमिकेसाठी दांडगी शरीरयष्टि, मेघगर्जनेसारखा मोठा आवाज, रौद्र चेहरा, इत्यादि गुण महत्वाचे समजत. नाटकांतील सेनापति, विदूषक, वैदिक ब्राह्मण, सेवक इत्यादि पात्रांसाठी कशा प्रकारची माणसे हवी, या सर्व बाबतींत सूक्ष्मपणे विचार करून भरताने सूचना दिल्या आहेत. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रिया करीत असत. भरताने बसविलेल्या 'लक्ष्मीस्वयंवर' नांवाच्या नाटकांत स्वर्लोकीची अप्सरा उर्वशी हिने लक्ष्मीची भूमिका केली होती अशी आख्यायिका आहे. भरताचे वेळी नाट्यव्यवसायास चांगली प्रतिष्ठा प्राप्त झाली होती. नटांना हीन लेखण्यांत येऊ लागले ते पुढील काळांत. त्यासंबंधी अशी आख्यायिका सांगतात की, एकदां भरतपुत्रांनी देवादिकांची, ब्राह्मणांची व ऋषींची चेष्टा करणारे एक नाटक केले. त्याचा ऋषींना राग आला व त्यांनी भरतपुत्रांस शाप दिला. त्या योगाने त्यांच्या वंशजांस म्हणजे नटांस समाजांत हीन दर्जा प्राप्त झाला. त्या काळी नाट्यविषयक स्पर्धाही होत असत, असे रंगभूमीच्या मांडणीत परीक्षकांना बसण्यासाठी निराळे स्थान राखून ठेवलेले असे, यावरून दिसते. एकंदरीत भरताने केलेली नाट्यविषयक कामगिरी भारतांत तरी अपूर्व आहे यांत शंका नाही.

नाट्य, नृत्य व संगीत या तिन्ही कला पुरातनकाळीं परस्परसंबद्ध होत्या. नृत्यांत नाट्यांतील भावदर्शन, अंगविक्षेप इत्यादि अंगांचा समावेश होतोच व संगीतांतील तालबद्धतेशिवाय नृत्यास सौंदर्य प्राप्त होत नाही; किंबहुना तालबद्धता हा नृत्याचा प्राणच होय असे म्हणता येईल. प्रारंभीच्या नाटकांत नृत्य घातलेले नसे. असे म्हणतात की, एकदां प्रत्यक्ष श्रीशंकर 'त्रिपुरदाह' हे स्वजीवनविषयक नाटक पहात होते. तेव्हां त्यांना त्यांतील नृत्याचा अभाव जाणवला, व त्यांत नृत्याचा समावेश केला असतां नाटक अधिक परिणामकारक होईल असे त्यांस वाटले. म्हणून त्यांनी आपला शिष्य तंडु याच्याकडून नाटकांत नृत्य बसवून घेतले. त्याच्या नृत्यास तांडवनृत्य असे म्हणतात. तेव्हापासून नाट्यांत नृत्याचा प्रवेश

झाला. नाट्य, नृत्य व गायन यांचे अशा तऱ्हेने मिश्रण होऊं नये असें मत बाळगणारे आजच्या काळाप्रमाणे त्या काळींहि कांहीं लोक होते असें दिसते. त्यांनीं भरतमुनीस विचारलें, “ हे मुने, नाट्यांत अभिनयास प्राधान्य असावें. त्यांत नृत्याची लुडबूड कशाला ? ” भरतमुनि म्हणाले, “ तुमचें म्हणणें खरें आहे. तसें पाहिलें तर नाट्यास नृत्याची आवश्यकता नाहीं. परंतु नृत्यानें नाट्याच्या सौंदर्यांत भर पडते म्हणून तें घातलें आहे. ” नाट्यांत नृत्य व संगीत असावीं कीं नाहीं हा आजहि वादाचा प्रश्न आहे. नाट्याचें माध्यम अभिनय हें आहे; नृत्यसंगीतांनीं नाट्याचें स्वरूप संमिश्र किंवा शबल होतें, म्हणून नाटकांत नृत्य आणि संगीत घालणें इष्ट नाहीं, असें मानणारा शुद्धिवादी लोकांचा पक्ष आहे. भरतानें या आक्षेपास दिलेलें उत्तरहि विचारार्ह आहे. नाट्य, नृत्य व संगीत या तीन कलांचा परस्परांशीं अत्यंत निकटचा संबंध आहे. रसोत्पत्तीसाठीं तिघांचें परस्परांस साहाय्य होतें. त्यांत मूलतः एकमेकांस बाधक असा कांहीं अंश नाहीं. एवढेंच कीं, त्यांचा योग्य समन्वय घालतां आला पाहिजे. असा योजकच दुर्लभ असतो, म्हणून त्यासंबंधीं आक्षेप उत्पन्न होतो. तसा योजक मिळाला तर नृत्यसंगीतांनीं नाट्याचें सौंदर्य वाढतें, इतकेंच नव्हे तर नाट्याचें उद्दिष्टहि अधिक चांगलें साध्य होतें, असा अनुभव आहे. कांहीं जुन्या मराठी नाटकांत पदांची संख्या बाजवीपेक्षां अधिक असल्यामुळे त्या नाटकांच्या प्रयोगास जलशाचें स्वरूप येत असे. अशा अमर्याद व अस्थानीं घातलेल्या संगीतानें रसभंग होतो हें कबूल करणें भाग आहे. तसेंच अलीकडच्या बहुतेक बोलपटांत आवश्यक नसतांना नृत्याचे देखावे घालण्यांत येतात, हा प्रकारहि गौण मानावयास हवा. या प्रकारांनीं नाट्यवस्तूच्या गतीस बाध येऊन नाट्याचें सौंदर्य नष्ट होतें यांत शंका नाहीं. परंतु योग्य प्रमाणांत, योग्य स्थानीं व योग्य प्रकारें नृत्यसंगीतांची योजना केल्यास रसभंग न होतां रसोत्कर्ष साधतां येईल. श्री. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांचें उदाहरण या ठिकाणीं देतां येण्यासारखें आहे. त्यांत नाट्याशीं नृत्य व संगीत यांचा सांधा इतका बेमालूम बसविलेला असतो कीं, त्यामुळे नाट्याचें सौंदर्य कमी होत नाहींच, उलट त्या ठिकाणचें नृत्य-संगीत काढून टाकलें तर नाट्याची परिणामकारकता



कमी होईल असें वाटतें. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत नृत्यसंगीतांचा धांगड-  
धिगा फार असतो असें म्हणणारेहि रसिक आहेत. हा प्रत्येकाच्या मताचा  
प्रश्न आहे. कदाचित् त्यांच्या म्हणण्यांत सत्याचा अंश असेलहि; परंतु  
त्यामुळे तत्वाला बाध येण्याचें कारण नाही. ज्यांना पृथ्वीराज यांच्या  
नाटकांत नृत्यसंगीताचा 'धांगडधिगा' दिसत असेल त्यांच्या म्हणण्याचा  
मथितार्थ इतकाच व्यावथाचा कीं, त्या ठिकाणीं नाट्य, नृत्य आणि  
संगीत यांचें प्रमाण नीट जमलें नाही; त्यांत सुधारणेस जागा आहे.  
हजारों भिन्नरुचि जनांचें समाराधन हें नाट्याचें उद्दिष्ट होय. तें नाट्य-नृत्य-  
संगीतांच्या समन्वयानें साधत असेल, तर नाट्याच्या माध्यमाच्या शुद्धी-  
विषयीं फाजील आग्रह धरण्यांत मतलब नाही, एवढेंच येथें म्हणावयाचें आहे.

प्राचीन काळच्या संस्कृत नाट्यवाङ्मयास अशा प्रकारच्या सर्वांगपरि-  
पूर्ण रंगभूमीची जोड व प्रगल्भ नाट्यशास्त्राची बैठक लाभली होती.  
म्हणूनच संस्कृत नाट्यवाङ्मय इतकें संपन्न आहे. मराठी संतकालीन  
वाङ्मयांत नाट्यवाङ्मयास स्थान न मिळाल्यामुळे महाराष्ट्रांत भरताची  
नाट्यपरंपरा खंडित झाली. नाट्यवाङ्मय व रंगभूमि यांचा विकास पर-  
स्पगवलंबी आहे. मराठी नाटकांचा गेल्या शंभर वर्षांचा इतिहास आपल्या  
डोळ्यांसमोर आहे. विष्णुदास भावे, किलोस्कर इत्यादि नाट्यप्रेमी जनांनीं  
आजची मराठी रंगभूमी उभी केली आहे. थोडें जुने व थोडे नवे तंत्र  
योजून त्यांनीं एक नवीन परंपरा निर्माण केली—किंवा मध्यंतरीं खंडित  
झालेल्या परंपरेचें पुनरुज्जीवन केलें, असें म्हणतां येईल. आज बोलपटांच्या  
योगानें नाट्याच्या परंपरेला धक्का बसल्यासारखा दिसत असला, तरी तो  
मर्यादित अर्थानेंच बसला आहे. सिनेमा झाला तरी नाट्याचाच प्रकार  
म्हणावयाचा. अभिनय हें दोघांचेंहि माध्यम. थोडाफार फरक आहे, तेवढा  
बगळल्यास सिनेमाच्या तंत्राचा नाटकांत उपयोग करून घेतां येण्यासारखा  
आहे, नव्हे तो करणें इष्ट आहे असें म्हणावेंसें वाटतें. सिनेमांत  
अनेक स्थळांचीं प्रत्यक्ष छायाचित्रें घेण्याची सोय असल्यामुळे व  
नाटकांत तशी सोय नसल्यामुळे नाटकांतील देखाव्यांच्या सजावटींत  
सिनेमाइतकी वास्तवता आणतां येणार नाही, हें खरें. तरी  
पण त्या बाबतींत मराठी रंगभूमीनें पुष्कळ प्रगति केली आहे यांत

शंका नाही. युरोपांतील रंगभूमीने सजावटीच्या बाबतीत आपल्यापेक्षा कितीतरी अधिक प्रगति केली आहे, असे तेथील रंगभूमि प्रत्यक्ष पाहून आलेले लोक सांगतात. आजच्या शास्त्रीय युगांत छायाप्रकाशादिकांचा योग्य उपयोग केला तर नाटकाची वास्तवता व सौंदर्यात भर टाकण्यास कितीतरी वाव आहे. युरोपांत फिरत्या रंगपीठाची (revolving stage) योजना सर्वसामान्य झाली आहे. आपल्याकडे अद्याप ती व्यवस्था नाही. बंगालमध्ये आहे. गुजराती रंगभूमी मराठीच्या मानाने मागासलेली असली तरी गुजराती नाटकांत क्षणाधीत बदललेला देखावा (Transfer scene) दाखविण्याची व्यवस्था फार वर्षांपासून चालत आली आहे. आधुनिक पद्धतीच्या मराठी नाटकांत अशा देखाव्यांची जरूरी भासत नाही ही गोष्ट वेगळी, परंतु आवश्यकता उत्पन्न झाल्यास तशा प्रकारची योजना करण्याचा प्रयत्न व्हावयास पाहिजे. केवळ अभिनयकौशल्यावर भर देणारे कांहीं शुद्धिवादी लोक असे म्हणतात की, रंगभूमीवरील सजावटीची उत्कृष्ट नाट्यास कांहीं आवश्यकता नाही; नटांच्या अंगी अभिनय-कौशल्य असेल तर केवळ साध्या पडद्यावर नाट्य यशस्वी करून दाखवितां येईल. परंतु नाटकांत शक्य तितकी वास्तवता आणावयाची ही दृष्टि एकदां स्वीकारली म्हणजे अभिनयकौशल्यास वास्तवपूर्ण सजावटीची जोड देण्याची कल्पनाहि स्वीकारावी लागते. सिनेमाच्या मानाने रंगभूमीचें क्षेत्र मर्यादित असल्यामुळे नाटकांत अनेक गोष्टी कल्पनेनेच आपल्या मनःश्रद्धासमोर उभ्या कराव्या लागतात. या बाबतीत प्रेक्षकांच्या कल्पनेस शक्य तितका कमी ताण पडेल अशी योजना करण्यासंबंधी नाट्यव्यवस्थापकांनी कटाक्ष ठेविला पाहिजे. वास्तवपूर्ण सजावटीने प्रेक्षकांच्या रसग्रहणास साहाय्य होतेंच, पण नटासहि नाट्याशी तादात्म्य पावण्यास मदत होते असा बहुसंख्य नटांचा अनुभव असेल. केवळ अभिनयावरच भर द्यावयाचा तर जरा पुढें जाऊन असेहि म्हणतां येईल की, सजावटीची आवश्यकता नाही, तशी विविध भूमिकांसाठीं करावयाच्या वेपभूषेची तरी काय आवश्यकता आहे ? परंतु योग्य वेशभूषेशिवाय प्रेक्षकांसमोर येण्याची किती नटांची तयारी असेल ? अलीकडे नाटकाच्या वाचनाचे प्रयोग चालले आहेत व ते अत्यंत यशस्वी होत असल्याचें आपण ऐकतो. केवळ भाषण-

पद्धतीच्या साहाय्याने उत्कृष्ट नाट्य निर्माण करण्याची करामत प्रशंसनीय आहे यांत शंका नाही. परंतु प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगापेक्षांही हा नाट्य-वाचनाचा प्रयोग अधिक परिणामकारक होतो, असा प्रचार जेव्हां करण्यांत येतो, तेव्हां मात्र आपण एखाद्या गोष्टीचें अवास्तव कौतुक तर करीत नाहीं ना, असा विचार मनांत आल्यावांचून राहत नाही. परंतु नाट्य-वाचनाच्या या प्रयोगांतहि पार्श्वसंगीताची योजना करण्यांत येतेच. म्हणजे कांहींतरी कृत्रिम साधनांची जोड दिल्याशिवाय नाट्य परिणामकारक होत नाही ही जाणीव त्या ठिकाणींही आहेच. कृत्रिम साधनांचें साहाय्य घ्यावयाचें तर मग तें अशा मर्यादित स्वरूपांत कां घ्यावें ? संपूर्ण वास्तवता साधण्याइतकी त्या साहाय्याची मर्यादा कां वाढवूं नये ? सारांश, नाट्य हें जीवनाचें प्रतिबिंब आहे, व तें प्रतिबिंब प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर शक्य तितकें स्पष्ट उमटावें, अशा हेतूने नाट्यास कृत्रिम साधनांची शक्य तितकी जोड देणें हेंच उचित ठरतें. शक्य तितकी वास्तवता आणावयाची तर रंगभूषाहि करूं नये असाहि एक मुद्दा पुढें येतो. परंतु रंगभूषा केल्या-बिना नाट्याच्या मुद्रेवरील भावदर्शन प्रेक्षकांस नीट दिसणार नाही, हें ध्यानांत धरलें पाहिजे. सांगावयाचें इतकेंच कीं, प्रेक्षकांच्या रसग्रहणास बाध येणार नाही, इतक्या बेतानें नाट्यांत शक्य तितकी वास्तवता आणण्यासाठीं रंगभूमीच्या सजावटीमध्ये विविध प्रकारच्या कृत्रिम साधनांचें साहाय्य घेणें आवश्यकच ठरतें.

भारतीय नाट्याची परंपरा व सद्यःस्थिति, यांचा या ठिकाणीं थोडक्यांत विचार केला. नाट्यसृष्टीचें स्वरूप, नाट्यविषयक दृष्टि, अभिनयकलेचे मंत्रतंत्र इत्यादि विषयांवर पुढील प्रकरणांत विचार करावयाचा आहे.

## २ नाट्यसृष्टि

“.....the oldest, the most powerful, and the most immediate of all arts, combining the many into one.”

—Max Reinhardt.

सत्याचा आभास निर्माण करणे हे नाट्याचें उद्दिष्ट होय. नाट्य निर्माण करण्यासाठी नट एका काल्पनिक सृष्टीत प्रवेश करीत असतो. आपण करीत असलेल्या भूमिकेची तादात्म्य पावून त्या व्यक्तीचें व्यक्तिमत्त्व, तिच्या भावना, तिचा स्वभाव, हीं सर्व आपलीच आहेत, अशी वृत्ति त्याच्या ठिकाणी निर्माण होत असते; थोडक्यांत, तात्पुरतें तो त्या व्यक्तीचें जीवन जगत असतो. रंगभूमीवर प्रवेश करतांच नटाचा या काल्पनिक सृष्टीत प्रवेश होतो. त्यानंतर तो स्वतःचें व इतर नटांचें व्यक्तित्व विसरतो. आपणांस नाटकांत भेटणारी व्यक्ति नाट्यदृष्ट्या आपल्या परिचयाची नसली, आणि आपण तिला प्रथमच पाहत असूं, तर रोज तालमीच्या वेळीं त्या व्यक्तीस पाहत असूनहि तिला आपण नव्यानेच पाहत आहों, असा आभास निर्माण करणे; रंगभूमीवर आपल्या प्रियकरास पाहून संभ्रमयुक्त लज्जेनें चूर झालेल्या तरुणीचा अभिनय करतांना, रोज तालमीच्या वेळीं वस्तुतः आपला प्रियकर नसलेल्या व्यक्तीस नित्य पाहत असल्यामुळें लज्जेची छटाहि उमटत नसतांना, लज्जेचा आभास उत्पन्न करणे; रोज तालमीच्या वेळीं ऐकून ऐकून शिळी झालेली बातमी रंगभूमीवर नव्यानेच ऐकत असल्याचा आविर्भाव करणे; दुसऱ्याच्या कानांत एखादें रहस्य सांगत असतांना समोर हजारो प्रेक्षक बसले आहेत व आपलें बोलणें त्यांस ऐकूं जात आहे (आणि तें त्यांना ऐकूं जावयास पाहिजेच) हें माहीत असूनहि जणूं कांहीं एकांतांत तें रहस्य आपण दुसऱ्यास सांगत आहों, असें भासविणे; या व अशा आभासात्मक क्रियांनीं नाट्य बनत असतें.

नाट्य यशस्वी होण्यासाठी या आभासात्मक क्रिया शक्य तितक्या स्वाभाविक होणें आवश्यक आहे. नाट्यांत जीवनाचें हुबेहुब चित्र

पाहावयास मिळावें अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा असते. ही अपेक्षा पूर्ण करण्याचें काम नाटककारास करावें लागतें तितकेंच नटांसहि करावें लागतें. नाटककारानें निर्माण केलेल्या वास्तव जीवनचित्राचा वास्तव आविष्कार करण्याची जबाबदारी नटावर येऊन पडते. त्यासाठीं त्यानें आपल्या अभिनयांत शक्य तितकी स्वाभाविकता आणण्याचा प्रयत्न करावयास पाहिजे, हें उघड आहे. तथापि सर्व कलाप्रमाणें नाट्यकलेतील स्वाभाविकतेस मर्यादा पडते. नाट्य आणि कला या दोन्ही शब्दांमध्ये कृत्रिमतेचा अंश गृहीत धरावा लागतो. ज्याप्रमाणें ललितवाङ्मय कितीहि वास्तववादी असलें तरी त्यांत अद्भुतरम्य असा थोडासा तरी अंश असतोच, त्याप्रमाणें नाट्य म्हटलें कीं, तें कितीहि स्वाभाविक असो, त्यांत कृत्रिमतेचा अंश हा असावयाचाच. आंबरसांत मिरपूड घातली म्हणजे त्याला चवदारपणा येतो, पण तीच जरा अधिक प्रमाणांत पडली तर तिचा उग्र वास येतो व आंबरस खाववत नाही. नाट्यांतील कृत्रिमतेचें असेंच आहे. नाट्यास ती आवश्यक असते, पण तिचें योग्य प्रमाण साधलें तरच नाट्य आकर्षक होतें. नाट्यांतील कृत्रिमता ही भूमितीतील रेषेसारखी असते. भूमितीत रेषेची व्याख्या अशी करितात कीं, तिला लांबी असते, परंतु रुंदी नसते. रुंदी नसते याचा अर्थ रुंदी दिसते पण ती मापतां येत नाही, इतकी सूक्ष्म असते. नाट्यांतील कृत्रिमता दिसावी, परंतु ती मापतां येणार नाही इतक्या बेताची असावी. नाट्यांतील आभास प्रेक्षकांच्या मनावर ठसण्यापुरतेंच तिचें अस्तित्व प्रतीत व्हावें, याहून तिची रुंदी वाढली तर आभासाचें सौंदर्य नष्ट होईल. हें प्रमाण सांभाळण्यांत नाट्यकलेचें बीज सांठविलेलें आहे.

एवढा कृत्रिमतेचा अंश सोडला तर उरलेला सगळा प्रांत वास्तवतेस मोकळा आहे. हा विस्तृत प्रांत व्यापण्याचा नटानें प्रयत्न करावयाचा आहे. चित्रकलेत ज्याप्रमाणें जितकी वास्तवता निर्माण होईल तितकें चित्र आकर्षक होतें, त्याप्रमाणें जीवनाचें चित्र नाट्यरूपानें रेखाटतांना त्यांत नट जितकी वास्तवता निर्माण करू शकेल, तितका त्याचा अभिनय आकर्षक ठरेल. लेखकाच्या अंगी आवश्यक असणारे, सूक्ष्म अवलोकन, तीव्र कल्पनाशक्ति व दुसऱ्याच्या अंतःकरणांत प्रवेश करण्याचें सामर्थ्य,

इत्यादि गुण नटाच्या ठिकाणीहि असावे लागतात. परकायाप्रवेश करून, दुसऱ्याच्या भावना आपल्याशा करून, त्या प्रेक्षकांसमोर व्यक्त करावयाच्या, इतकेंच नव्हे तर प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत त्यांचें संक्रमण घडवून आणावयाचें, हें नटाचें कार्य होय. भरतानें यासंबंधी म्हटलें आहे:—

यथा जीवः स्वभावं स्वं परित्यज्यान्यदैहिकम्

परभावं प्रकुरुते परदेहं समाश्रितः ॥

एवं बुधः परं भावं सोऽस्मीति मनसा स्मरन्

वेषवागङ्गलीलाभिश्चेष्टाभिश्च समाचरेत् ॥

जीव ज्याप्रमाणें एक देह सोडून अन्य देहांत प्रवेश करतो, त्याप्रमाणें नटानें दुसरी व्यक्ति म्हणजे आपणच आहों अशी कल्पना करून त्या-प्रमाणें आचरण करावयाचें आहे. म्हणजे नटाच्या अंगी दुसऱ्याच्या भावनांशीं समरस होण्याची शक्ति पाहिजे. समरसतेशिवाय नाट्य संभवत नाही, ही गोष्ट प्रत्येक नटानें आपल्या अंतःकरणावर कोरून ठेवावयास पाहिजे. आपण करीत असलेल्या भूमिकेशीं जोंपर्यंत नट समरस होत नाही तोंपर्यंत त्याचा अभिनय प्रेक्षकांचीं मनं काबीज करू शकणार नाही. मी नट आहे, आणि मी नाट्य करीत आहे, ही जाणीव जोंपर्यंत ( पूर्णांशानें नाही तरी अत्यधिक अंशानें ) नट विसरू शकत नाही, तोंपर्यंत त्याच्या अभिनयांत आवश्यक ती स्वाभाविकता निर्माण होणार नाही. म्हणूनच स्वत्वाची फाजील जाणीव असलेले आत्मसंज्ञ ( self-conscious ) लोक उत्तम नट होत नाहीत. स्वत्व विसरणें हा नटाच्या अंगी आवश्यक असलेला सर्वांत महत्त्वाचा गुण होय. हजारो प्रेक्षकांचे डोळे आपल्याकडे लागले आहेत ही जाणीव अभिनयाला मारक ठरते. अशा नटाचें आपल्या भूमिकेच्या चित्रणापेक्षां प्रेक्षकांच्या समुदायाकडे अधिक लक्ष लागतें. नवाशिका नट वारंवार प्रेक्षकांकडे दृष्टिक्षेप करीत असतो तो यामुळेच. चित्रपटसृष्टींत अशा नटास Camera-conscious म्हणतात; म्हणजे आपल्या भूमिकेपेक्षां त्याचें लक्ष समोरच्या छायायंत्राकडे अधिक असतें. या जाणीवेवर विजय मिळविण्याचा कटाक्षानें अभ्यास करणें आवश्यक आहे.

नाट्यांतील नटाची समरसता ही शंभर टक्के समरसता नसते. काव्या-नंदांतील सविकल्प समार्थीसारखे तिचे स्वरूप असते. स्वत्वाची जाणीव नाट्यास मारक ठरते असें मार्गे म्हटलें, त्याचा अर्थ नटाच्या समरसतेतील सविकल्पतेचा अंश गृहीत धरूनच ध्यावयास पाहिजे. मी नट आहे व विशिष्ट भूमिका मला बठवावयाची आहे, या जाणीवेचा अंश संपूर्णतया नष्ट होणार नाही व तसें होणें इष्टहि नाही. संपूर्ण समरसता निर्माण झाल्याने काय परिणाम होण्याचा संभव आहे, याचें एक विनोदी उदाहरण कै. वा. म. जोशी यांनी आपल्या एका लेखांत दिलें आहे. नारसिंहा-बताराचें नाटक चालू असतां नरसिंहाचें काम करणारा नट आपल्या भूमिकेशीं इतका समरस झाला कीं, तो हिरण्यकशिपूस खरोखरच ठार करण्यास प्रवृत्त झाला. इतर लोकांनीं त्याला अडवेलें म्हणून बरें झालें, नाहीतर त्या दिवशीं हिरण्यकशिपूची भूमिका करणाऱ्या नटावर रंग-भूमीच्या वेदीवर स्वतःचा बळी देण्याचा प्रसंग ओढवला असता ! यांतील विनोदाचा भाग सोडून दिला तरी त्यांतील तत्त्वाचा भाग लक्षांत घेण्या-सारखा आहे. संपूर्ण समरसता झाल्यास नटाला आपल्या स्वतःच्या नाट्याचा आनंद चाखतां येणार नाही. त्यापेक्षां महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्याला स्वतःचा टीकाकार होतां येणार नाही. ही गोष्ट अत्यंत आवश्यक आहे. आपल्या चित्रणांतील गुणदोष आपल्या स्वतःला दिसले पाहिजेत, तरच अभिनय निर्दोष होण्याचा संभव राहतो. तात्पर्य, नटास कलाकार व टीकाकार या दोन्ही भूमिका एकाच वेळीं पार पाडावयाच्या असतात. त्यासाठीं आपल्या अभिनयाकडे त्रयस्थाच्या वृत्तीने पाहण्या-इतकें ताटस्थ त्याच्या ठिकाणीं अवश्य पाहिजे. आवश्यक तितकें ताटस्थ कायम ठेवून समरसतेची मर्यादा शक्य तितकी वाढवावयाची आहे, हें ध्यानांत ठेवूनच समरसतेचा विचार व्हावयास पाहिजे.

नाट्यास आवश्यक असलेली समरसता प्राप्त करून घेण्यासाठीं नटाच्या ठिकाणीं तीव्र महत्त्वाकांक्षा व कल्पनाशक्ति पाहिजे. ज्या व्यक्तीची भूमिका आपणांस बठवावयाची आहे ती व्यक्ति म्हणजे आपणच आहों, तिचीं सुखदुःखें, तिच्या भावना, तिचे अनुभव, हें सर्व आपलें आहे, असा विश्वास नटानें आपल्या ठिकाणीं निर्माण करावयास पाहिजे. हें काम

सोपें नाही. प्रख्यात रशियन नट व दिग्दर्शक स्टॅनिस्लाव्हस्की हा तर असा आग्रह धरीत असे की, नाटक सुरू होण्यापूर्वी तास दोन तास नटानें रंगभूषा व वेषभूषा करून नाट्याच्या काल्पनिक सृष्टीत आधीपासूनच प्रवेश करावयाचा अभ्यास करावा. नटानें अगदीं वेळेवर रंगपटांत येऊन घाई-घाईनें रंगभूषा करून रंगपीठावर प्रवेश करणें त्याला मुळींच आवडत नसे. किंवा तो तर असें म्हणत असे की, नाटकाच्या तालमी सुरू झाल्यापासूनच नटानें सर्व प्रकारें ती भूमिका जगण्याचा प्रयत्न करीत राहिलें पाहिजे. नाटकांत त्या व्यक्तीस ज्या ज्या प्रसंगांतून जावें लागत असेल त्या त्या प्रसंगां मनुष्याची मनःस्थिति कशी होते, व तो कसा वागतो, याचा सूक्ष्म अभ्यास सतत चालू ठेवला पाहिजे. तसा एखादा प्रसंग प्रत्यक्ष आपल्यावर पूर्वी कधी आला असला तर त्या प्रसंगां आपण कसें वागलों, याचें शक्यतो स्मरण जागृत करण्याचा प्रयत्न करावा. ही क्रिया मनामध्ये सारखी चालू ठेवली तर त्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावणें सुलभ होईल. रंगपीठावर प्रवेश केल्यानंतर तेथील मर्यादित सृष्टि हेंच आपलें विश्व, तें काल्पनिक असलें तरी आपल्या दृष्टीनें तात्पुरतें तें सत्यच आहे, ही भावना मनामध्ये जागृत करण्याचा अभ्यास केला पाहिजे. तात्पुरती तरी ती सृष्टि सत्य आहे हा विश्वास मनांत उत्पन्न झाल्याखेरीज नाट्यांत स्वाभाविकता उत्पन्न होणार नाही. नेहमींच्या जीवनांतील सत्य म्हणजे प्रत्यक्ष घडलेली गोष्ट. रंगभूमीवरील सत्य हें प्रत्यक्ष घडलेलें नसतें, परंतु घडूं शकणारें असतें; आणि तें घडत आहे असा मनांत विश्वास निर्माण करणें, हा नट्याच्या मानसिक शिक्षणाचा महत्त्वाचा भाग होय. स्टॅनिस्लाव्हस्की यानें यासंबंधी आपल्या नाट्यवर्गातील विद्यार्थ्यांस एक घडा शिकविला. एकदां तो येण्यापूर्वी त्याचे विद्यार्थी रंगभूमीवर इकडे-तिकडे करीत असतां एका विद्यार्थिनीची पैशाची पिशवी हरवली. सर्व विद्यार्थी हरवलेल्या वस्तूचा कसून शोध करूं लागले. कुणी टेबलाखालीं पाहत आहे, कुणी खुर्च्याच्या मागे डोकावून पाहत आहे, कुणी कुठें, कुणी कुठें, असा शोध चालू असतां शिक्षक केव्हां वर्गांत शिरले तें विद्यार्थ्यांच्या ध्यानांतहि आलें नाही. पिशवी सांपडल्यावर त्यांनीं पाहिलें तों शिक्षक त्यांच्या हालचालीकडे सूक्ष्मपणें पाहत होते असें त्यांस आढळून



आले. शिक्षक म्हणाले की, “ तुम्हीं हरविलेली वस्तु शोधण्याचा अभिनय उत्कृष्ट केलांत. आतां पुन्हां ती वस्तु जिथें पडली होती तिथें ठेवून या, आणि ती हरवली आहे अशी कल्पना करून पुन्हां पूर्ववत् तिचा शोध करा पाहूं. ” विद्यार्थी गडबडले. ते म्हणाले, “ तसें कसें होईल ? आतां ती वस्तु कांहीं हरवलेली नाही. ती कुठें आहे तें आम्हांस ठाऊक आहे. ” गुरुजी म्हणाले, “ म्हणूनच ती हरवली आहे अशी कल्पना करून तुम्हांस ती शोधण्याचा अभिनय करावयास मी सांगत आहे. ” अर्थात् तें विद्यार्थ्यांस नीट जमलें नाही. तेव्हां प्रत्यक्ष सत्य आणि रंगभूमीवरील सत्य, अर्थात् काल्पनिक घटना सत्यच असल्याबद्दल मनांत उत्पन्न केलेला विश्वास, यांतील भेद स्पष्ट करून दुसऱ्या प्रकारचें सत्य मनावर बिंबविण्याचें महत्त्व गुरुजींनीं विशद केलें. यासाठीं तीत्र कल्पनाशक्तीची आवश्यकता आहे. आपलें व्यक्तित्व विसरून रंगभूमीवरील काल्पनिक सृष्टि ही सत्यच आहे, आपण त्या सृष्टीचें एक घटक आहों व त्या सृष्टीतील विशिष्ट प्रसंगांत आपण खरोखरच वावरत आहों, असा मना-मध्ये दृढ विश्वास उत्पन्न करणें, हा नटाच्या अभ्यासाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. ती एक प्रकारची मानसिक तपस्या आहे. अशा प्रकारच्या तपस्थेनें कालांतरानें उत्कृष्ट नाट्यास आवश्यक असलेली समरसता आपोआप निर्माण होऊं लागते. सामान्यतः नटांस असा अनुभव येतो कीं, आपल्या भूमिकेशीं समरस होणें प्रत्येक वेळीं जमत नाही. “ अमका नट आज मूढमध्ये आहे ” असे उद्गार आपण ऐकतो. याचा अर्थ असा कीं, त्या दिवसापुरती त्यास समरसता साध्य झालेली असते. उत्कृष्ट नटाच्या बाबतींतहि ही उत्स्फूर्त समरसता नेहमी प्राप्त होईलच असें म्हणतां येत नाही. तो वेळेचा गुण असतो. म्हणूनच वरीलप्रमाणें उद्गार ऐकू येतात.

ही उत्स्फूर्त समरसता हुकमी निर्माण करणें शक्य आहे काय ? तसें झालें तर ती उत्स्फूर्त राहणार नाही. परंतु समरसतेतील हा उत्स्फूर्त भाग आभासात्मक आहे, व मनाला वर वर्णिल्याप्रमाणें विशिष्ट प्रकारें शिक्षण दिलें, दीर्घकालपर्यंत तपस्या घडली, तर समरसता हुकमी निर्माण करतां येईल असें स्टॅनिस्लाव्हस्की मानीत असे. त्यासाठीं नटाच्या अंत-

रंगाची विशिष्ट प्रकारची घडण तयार व्हावी लागते. नटाच्या शिक्षणाची ही मानसिक बाजू अत्यंत महत्त्वाची आहे, ही गोष्ट पुष्कळ नट ध्यानांत घेत नाहीत. नाट्याचार्य भरतानेहि नाट्याचा या अंगाचा परामर्ष घेतलेला नाही. मराठी रंगभूमीच्या गेल्या शंभर वर्षांच्या इतिहासांत अनेक उत्कृष्ट नट व दिग्दर्शक ( त्यावेळचे तालीममास्तर ) होऊन गेले. परंतु त्यांपैकी कोणीहि या महत्त्वाच्या अंगाची फारशी दखल घेतलेली ऐकिवांत नाही. त्यामुळे आपल्याकडे अभिनयकलेचे स्वरूप केवळ अनुकरणात्मक झाले आहे. सर्कशींतील हत्ती-घोड्यांना शिकवून तयार करावे त्याप्रमाणे नटास तयार करावयाचे, विशिष्ट भूमिकेत त्यांस ठाकूनठोकून बसवा-वयाचे, या पलीकडे नाट्यशिक्षणाची कल्पना गेली नाही. त्यामुळे तालीम-मास्तराने सांगितल्याप्रमाणे भाषण म्हणावयाचे व हातवारे करावयाचे, इतकीच नटांचीहि अभिनयाची कल्पना असे. बहुसंख्य धंदेवाईक नटांचा शैक्षणिक दर्जा व सांस्कृतिक पातळी निदान परबांपरबांपर्यन्त, तरी अगदी सामान्य होती, हे याचे एक कारण असू शकेल. परंतु वस्तुस्थिति ही अशी होती, व अद्यापहि ती फारशी बदलली आहे, असे म्हणावयास जागा नाही. पाश्चात्य देशांतहि त्यापेक्षा वेगळा प्रकार असेल असे मानण्याचे कारण नाही. स्टॅनिस्लाव्हस्कीसारखा अपवाद एखादाच. त्याने प्रामुख्याने नटाच्या मानसिक शिक्षणावर भर देऊन स्वतःचे असे तंत्र निर्माण केले. त्यास तो 'मानसतंत्र' (Psycho-technique) म्हणत असे. हे तंत्र म्हणजे खरोखर अभिनयकलेचा मंत्रच होय असे म्हणता येईल.

स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या या तंत्राचा थोडा अधिक विचार करूं. रंगभूमी-वरील काल्पनिक सृष्टि ही सत्यच आहे असे समजून त्या सृष्टीत वावरत असतां विशिष्ट प्रसंग प्राप्त झाला तर मनुष्य काय करील, कसा वागेल, याविषयी सतत चिंतन करित राहण्याचे मनाला वळण लाविले असतां त्या सृष्टीशी समरस होणे सुसाध्य होते व नटाची कल्पनाशक्ति जागृत होते, असा त्याचा अनुभव होता. त्यायोगे नवीन नवीन कल्पना सुचतात व भूमिकेच्या चित्रणास एक नवीन आकार प्राप्त होऊ लागतो. नाटककार कथावस्तु निर्माण करतो, निरनिराळ्या पात्रांचा स्वभावविकास दाखवितो, परंतु नाट्यरूपाने त्यांचा आविष्कार नट करित असतो. शब्द हे नाटक-

काराचें माध्यम असतें, तर अभिनय हें नटाचें माध्यम असतें. नाटक-कारानें आपल्यापरीनें नाट्यदृष्ट्या महत्त्वाच्या कितीहि रंगसूचना ( stage-directions ) घातल्या, तरी विशिष्ट प्रसंगाचें किंवा स्वभावचित्रणाचें मर्म प्रेक्षकांसमोर कलात्मक पद्धतीनें कसें आविष्कृत करावयाचें, तें त्यांस सर्व प्रकारें ग्रंथांत स्पष्ट करणें शक्य नसतें. तें कार्य नटासच करावें लागतें. नाटककार आराखडा निर्माण करीत असतो. त्यांत रंग भरण्याचें काम नटानें करावयाचें असतें. कथावस्तूच्या विकासाचे विवाक्षित टप्पे लेखकानें योजलेले असतात, त्यायोगानें एकंदर नाटकांत एक प्रकारची प्रमाणबद्धता व तालबद्धता निर्माण होत असते. ती पुष्कळदां ग्रंथांत व्यक्त होत नाही; झाली तरी इतकी सूक्ष्म असते कीं, नाटक वाचतांना ती ध्यानांत येत नाही. ती नाट्यद्वारा व्यक्त करतां येते. ही गोष्ट लक्षांत घेऊन प्रत्येक नटानें आपल्या कल्पनाशक्तीच्या साहाय्यानें या तालबद्धतेची अभिव्यक्ति करण्यास हातभार लावावयास पाहिजे. नाटककारानें निर्माण केलेल्या स्वभावचित्रणास उठाव देणारे रंग आपल्या कल्पनाशक्तीनें भरण्याचें कार्य नटानें करावयाचें आहे. तें केलें नाही, तर तें स्वभावचित्र फिकें पडतें व एका प्रकारें नटानें लेखकास अन्याय केल्यासारखें होतें. आपण योजल्या-प्रमाणें विशिष्ट स्वभावचित्राचा आविष्कार नटास करतां आला नाही, अशी कित्येकदां नाटककार तक्रार करतांना आढळतात तें यामुळेच. शिवाय तसें झालें असतां निरनिराळ्या नटांनीं केलेल्या एकाच भूमिकेच्या आविष्कारांत सारखेपणा व ठोकळेबाजपणा येतो. त्यांत नटाचें वैशिष्ट्य कोठेंच दिसत नाही. नाटकांतील व्यक्तिदर्शन घडविण्याच्या कामीं नाटककार व नट परस्परांस पूरक ठरले पाहिजेत. भूमिका नटाच्या स्वभावधर्मास जुळणारी नसली तर तिच्याशीं समरसता प्राप्त होऊन कल्पनाशक्ति जागृत होण्याची क्रिया दुःसाध्य होऊन बसते. मनाला चिंतनशील बनवून कल्पनाशक्ति सतत जागृत ठेवण्याचें वळण मनास लावलें, म्हणजे हळूहळू नटाचा तो स्वभावधर्म होऊन बसतो व त्याचें मन अधिकाधिक सर्जनशील बनूं लागतें. ही एक प्रकारची मानसिक तपस्याच होय. ही तपस्या म्हणजे स्टोनिस्लाव्हस्कीच्या मानसतंत्राचें एक महत्त्वाचें अंग होतें.

आपलें तंत्र प्रस्थापित करितांना नटाच्या साधनेची जी शारीरिक बाजू

आहे, तिचा स्टॅनिस्लाव्हस्की यास विसर पडला नव्हता. अभिनयांत स्वाभाविकता व सहजता आणण्यासाठी नटानें आपल्या शरीरांतील निर-  
निराळ्या स्नायूंचेर ताबा मिळाविणें आवश्यक आहे. सामान्यतः रंगभूमी-  
वर वावरत असतांना नटाच्या मनाला एकसारखा ताण बसलेला असतो.  
कितीहि अनुभवी नट असला तरी हजारो प्रेक्षकांसमोर आल्यानंतर  
त्याच्या मनाला थोडीतरी अस्वस्थता वाटल्याशिवाय राहत नाहीं.  
नवाशिक्या नटास तर ती फारच अनुभवास येते. रोजच्या व्यवहारांत तो  
निरनिराळ्या हालचाली व क्रिया जितक्या सहजतेनें करित असतो तितक्या  
सहजतेनें रंगभूमीवर वावरणें त्यास शक्य होत नाहीं. मनावर जो ताण  
पडत असतो त्याचा शरीरावर परिणाम झाल्यावांचून राहत नाहीं.  
शरीरांतील स्नायूंच्या हालचालींत एरव्हीं आढळून येणारा मोकळेपणा  
त्या वेळीं साधत नाहीं. त्यांत एक प्रकारचा ताठरपणा व कृत्रिमपणा येतो.  
यासाठीं शरीरांतील स्नायू सैल व मोकळे सोडण्याचा अभ्यास करणें  
आवश्यक आहे. स्नायू सैल सोडल्यानें बसणें, उठणें, चालणें, इत्यादि  
क्रियांमध्ये सहजता उत्पन्न होते. रंगभूमीवर आरामशीर बसण्याची साधी  
क्रियाहि सामान्य नटास साधत नाहीं. याचें कारण हेंच कीं, रंगभूमीवर  
वावरत असतांना त्याचे स्नायू एकसारखे ताणलेले राहतात व तो  
ताण साध्या बसलेल्या स्थितीतहि त्यास कमी करतां येत नाहीं. हातांनीं  
कोणतीहि क्रिया न करितां दोन्ही बाहू शरीराच्या दोन्ही अंगांस नुसते  
मोकळे सोडून उभें राहणें किती कठीण आहे, याचा नवाशिक्या नटास  
नेहमींच अनुभव येतो. यासंबंधीं विवेचन पुढें विषयानुरोधानें येणारच आहे.  
या ठिकाणीं इतकेंच सांगावयाचें कीं, मनावरील ताणामुळे दोन्ही बाहूंचे  
स्नायू सैल सोडतां न आल्यानेंच ही क्रिया अवघड वाटते. कसलेल्या  
नटाच्या प्रत्येक हालचालींत सहजता दिसते, ती त्यानें स्नायूंचेर ताबा  
मिळविलेला असतो यामुळेच. स्टॅनिस्लाव्हस्की याचीं निरनिराळ्या भूमिके-  
तील छायाचित्रे पाहिलीं तर त्यानें हें स्नायुनियंत्रणाचें तंत्र कसें आत्मसात्  
केलें होतें याची कल्पना येते. अशा श्रेष्ठ नटांचीं छायाचित्रे पाहणें हेंहि  
एक प्रकारचें शिक्षणच आहे.

नाट्य यशस्वी करण्यासाठी नटास आपल्या भूमिकेची यथातथ्य कल्पना असणे आवश्यक आहे. एकंदर कथावस्तूच्या सांच्यात आपली भूमिका कुठे व कशी बसते याचा निर्णय करून, आपल्या भूमिकेचे नाट्यांतील स्थान व अंतिम उद्दिष्ट काय आहे व ते कसे साध्य करता येईल, याचा सूक्ष्म विचार करणे—नव्हे त्यासंबंधी सतत चिंतन करीत राहणे, हा नटाच्या जीवनाचा एक नित्याचा उद्योग होऊन बसला पाहिजे. या अंतिम उद्दिष्टावर आपले लक्ष केंद्रित करून प्रत्येक नाट्य-प्रसंगाचा आविष्कार करीत गेले असता नाट्यास आवश्यक असलेली समस्या अंगवळणी पडू लागते. अभिनयांत सहजता उत्पन्न होऊन प्रत्येक क्रिया सुसंबद्ध, सूत्रबद्ध होऊन एकंदर व्यक्तिदर्शनांत एकपिण्डता निर्माण होते. मग त्यास आपली भूमिका परिणामकारक करण्यासाठी हेतुपूर्वक तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांचा अवलंब करण्याची आवश्यकता भासणार नाही. नाट्यांतर्गत आभास निर्माण करण्यासाठी नटास अनेक युक्त्या-प्रयुक्त्या योजाव्या लागतात, हें खरे; परंतु दीर्घ तपश्चर्या केलेल्या नटास त्यांची हेतुपूर्वक योजना करावी लागत नाही. त्याच्या सहज अभिनयांत त्या आपोआप व्यक्त होतात.

स्टॅनिस्लाव्स्कीने निर्माण केलेले तंत्र अमलांत आणणे सामान्य नटास दुष्कर आहे यांत शंका नाही. हौशी नटास तर ते दुःसाध्यच वाटे. आपला नित्याचा व्यवसाय सांभाळून फावल्या वेळांत रंगभूमीची सेवा करणाऱ्या नटाजवळ एवढी बिकट तपश्चर्या करण्याइतका अवकाश नसतो. परंतु हें एक ध्येय म्हणून डोळ्यांसमोर ठेवण्यास प्रत्येकाय नसावा. धंदेवाईक नटांनी खरोखर अभिनयकलेच्या तांत्रिक भागापेक्षा या मंत्राच्या साधनेवर अधिक भर देणे उचित होय. तंत्रविषयक शिक्षण कितीही घेतले तरी मंत्राच्या साधनेवांचून कलेमध्ये अभिजातता येणार नाही. अर्थात् नाट्यकलेचा तंत्रविषयक भाग कमी महत्त्वाचा आहे असे मानण्याचे कारण नाही. शिकाऊ नटास त्याचा फार उपयोग होण्यासारखा आहे. त्याच्या अभ्यासाने अभिनयांत एक प्रकारची शास्त्रशुद्धता व आकर्षकता निर्माण होते यांत शंका नाही. म्हणूनच नाट्यकलाभिज्ञांनी या विषयाचा कांटेकोर अभ्यास करून त्यासंबंधी सिद्धांत प्रस्थापित केले

आहेत. त्यांचा थोडाफार परामर्ष या ग्रंथांत घेतला आहे. अर्थात् हे सिद्धांत सांचेबंद किंवा निरपवाद नाहीत. कलाविषयक सिद्धांत नेहमींच स्थूल ठोकताळ्याच्या स्वरूपाचे असतात. ते कालानुसार, प्रसंगानुसार बदलत असतात, नव्हे बदललेच पाहिजेत. नाहीतर ती कला निर्जीव होईल. “कलेचे सिद्धांत कलेतूनच निर्माण होतात.” ( Art is law unto itself ) हे तत्त्व त्या ठिकाणी लक्षांत ठेवण्यासारखे आहे. थोर कलावंत सिद्धांतांस अनुसरत नाहीत; सिद्धांत त्यांच्या मागोमाग येतात. तेव्हा अशा सिद्धांतांस संकेत म्हणावे हे योग्य. हे संकेत होतकरू नटास निश्चित मार्गदर्शक होणारे आहेत.

परंतु मार्गदर्शन करणाऱ्या या संकेतांचे बोट धरून कुठवर चालावयाचे, याचा नटाने विचार करणे प्राप्त आहे. नाटयकलेच्या मंत्राचा प्रांत इथे सुरू होतो. या प्रांतांत शिरावयाचे म्हणजे आपण संकेतांच्या आहारी न जातां संकेत आत्मसात् केले पाहिजेत. ते अंगांत मुरले पाहिजेत. विशिष्ट संकेतानुसार नट अभिनय करीत आहे, असे प्रेक्षकांस तर भासतां कामा नयेच, परंतु स्वतः नटासहि तशी जाणीव राहू नये. लहान मुले लिहावयास शिकतात त्यावेळीं प्रत्येक अक्षर, प्रत्येक शब्द कसा लिहावा याचे त्यांस शास्त्रशुद्ध शिक्षण घ्यावे लागते. पुढे लेखन इतके अंगवळणी पडते की, लिहितांना त्यांस नियमांचा विचार करावा लागत नाही; अक्षरे, शब्द, लेखणीतून आपोआप बाहेर पडू लागतात. अभिनय-कलेचे किंबहुना सर्व कलांचे असेच आहे. सतत अभ्यासाने संकेत इतके अंगवळणी पडतात की, नटास त्यांची मुद्दाम आठवण करावी लागत नाही; त्याच्यामागे ते धांवत येतात. नटाच्या तपस्येचाच हा एक भाग आहे. सामान्य नट हा रंगभूमीवर प्रवेश केल्यानंतर, हजारों प्रेक्षकांचे आपणास मनोरंजन करावयाचे आहे या भावनेने नाना प्रकारच्या क्लृप्त्या योजीत असतो. बरीलप्रमाणे तपस्येतून तावूनसुलाखून निघालेल्या नटास रंग-भूमीच्या पलीकडील प्रेक्षकांच्या सृष्टीचा विसर पडतो व ‘विगलितचेयान्तर’ अशा अवस्थेत रंगभूमीच्या सृष्टीत बावरतांना त्याला ‘अभिनय’ करावा लागत नाही. तो आपली भूमिका जगत असतो.

कोणतीहि कला शिकवून येत नाही, ती जन्मजात असते, असे

म्हणतात. परंतु ते मर्यादित अर्थानेच खरे आहे. कलेची बीजे मुळांत अंगी असली म्हणजे तिची साधना साधकास सुलभ होते, एवढाच त्याचा अर्थ. परंतु साधना ही करावीच लागते. तिला पैलू पाडण्यासाठी परिश्रम करावे लागतात. त्यासाठी मार्गदर्शनाची आवश्यकता असते. परमार्थसाधनांत हि गुरुची आवश्यकता संतांनी मानिली आहे. कसाहि प्रतिभावान् कलावंत असला तरी योग्य मार्गदर्शनाशिवाय त्याला आपल्या कलेचा विकास करता येणार नाही. म्हणून नटानें सतत विद्यार्थिवृत्ति बाळगली पाहिजे. “बालादपि सुभाषितं ब्राह्मम्” ही वृत्ति बाळगणारा मनुष्य विद्या लवकर हस्तगत करू शकतो. तेव्हां नवीन गोष्ट शिकण्याची नटाची नेहमी तयारी असली पाहिजे. चारदोन वेळां प्रेक्षकांच्या टाळ्या मिळाल्याबरोबर स्वतःच नटवर्य मानू लागणारा नट श्रेष्ठपदाप्रत कदापि पोचणार नाही. शिकाऊ वृत्तीस सतत परिश्रमांची जोड दिली पाहिजे. दीर्घ तपस्येनंतर कलेच्या आविष्कारांत सहजता व सफाई आपोआप उत्पन्न होते. उत्तम नट हा अभिनय करित आहे किंवा त्यास कांहीं कष्ट पडत आहेत, असे वाटतच नाही. क्रिकेटच्या खेळामध्ये नायडू हे षट्कारांवर षट्कार मारतात, तेव्हां त्यांच्या फटक्यांत इतकी सफाई असते की, षट्कार मारण्यासाठी कांहीं विशेष सामर्थ्य लागतें असे प्रेक्षकांस वाटतच नाही. उस्ताद फैयाझखां यांच्या गायनांत अशीच जादू असे. ताना घेतांना ते तिन्ही सप्तकांत इतक्या लीलेने विहार करित असत, की त्यांना गाण्यांत कांहीं कष्ट पडत असतील असे वाटत नसे. परंतु हा श्रमाचा मितव्यय साधण्यासाठी आधी केवढे परिश्रम करावे लागतात ! कसलेल्या नटाच्या अभिनयांत ही सहजता दिसून येते. अनभ्यस्त नट रंगभूमीवर आल्याबरोबर बाबरून जातो, नसलेला आत्मविश्वास प्रगट करण्याचा अयशस्वी प्रयत्न करतो, आपल्या नुटपुंज्या विद्येचे प्रदर्शन करतो, परंतु त्याची घांदल प्रेक्षकांच्या नजरेतून सुटत नाही. यामुळे त्याच्याकडून पुष्कळदां अभिनयातिरेक (over-acting) होतो, किंवा अपुरा अभिनय होतो. सतत अभ्यासाने हे दोन्ही दोष नाहीसे होऊन योग्य समन्वय साध्य होतो.

कलावंताच्या ठिकाणी आपल्या कलेबद्दल आत्यंतिक निष्ठा असली पाहिजे. आपल्या कलेबद्दल ज्याला खरेंखुरें प्रेम वाटत नाही, आदर वाटत

नाहीं, त्याने त्या कलेचा नाद सोडून द्यावा हेंच योग्य. हौशी नट असो की धंदेवाईक नट असो, ज्याच्या अंतःकरणांत रंगभूमीबद्दल निष्ठा नाहीं, तो खरा नटच नव्हे. धंदेवाईक नटाच्या कलोपासनेस धंद्याची बाजू असते हें मान्य करूनहि असें म्हणावेंसें वाटतें, कीं एकदां नाट्यकलेस आपलें जीवन वाहण्याचें ठरविल्यानंतर त्यानें धंद्याच्या किंवा इतर कोणत्याहि दृष्टीस कलोपासनेवर कुरघोडी करूं देतां कामा नये. व्यवहाराकडे अजीवात दुर्लक्ष करतां येत नाहीं हें खरें असलें, तरी कलावंत म्हणविणाऱ्यानें धंद्यासाठीं कलेची विटंबना आपल्या हातून कदापि होऊं न देण्याइतकी निष्ठा अंगीं बाणविली पाहिजे. धंद्यांतील यशापयशानें बसलेले आशा-निराशेचे हेलकावे, परस्परांतील हेवेदावे, दुरभिमान, यांतून कोणताहि मनुष्य सुटला नाहीं हें खरें; परंतु कलेच्या क्षेत्रांत त्यांचा प्रवेश होऊन कलावंताचें जीवन डागळणें, यासारखें दुसरें दुदैव नाहीं. निदान कलेच्या क्षेत्रांत तरी व्यवहारदृष्टीनें ध्येयनिष्ठेवर मात करतां कामा नये. कला-वंताच्या ठिकाणीं ध्येयनिष्ठा नसेल तर तो कलेशीं इमान काय राखणार ? आणि तिची सेवा तरी काय करणार ? कलावंताची कलोपासना म्हणजे आजीवन चालणारा यज्ञ आहे. काल व परिस्थिति त्यांत खंड पाडूं शकत नाहींत. चार तपें रंगभूमीची सेवा करून देह थकल्यानंतरहि “मरण्यापूर्वीं एकदां तुकारामाची भूमिका करण्याची माझी इच्छा आहे.” असे उद्गार श्री. बालगंधर्वासारखा अस्सल कलावंतच काढूं जाणे ! वयोमानानें देहांत सामर्थ्य राहिलें नाहीं, तरी कलावंताचें मन आपली कला विसरूं शकत नाहीं. आपल्या कलेभोंवती त्याचें मन घोंटाळत राहतें. कलावंत आणि त्याची कला यांची कायमची फारकत होणें शक्य नाहीं. ही निष्ठा प्रत्येक नटानें अंगीं बाणविण्याचा हव्यास बाळगला तर नाट्यकलेस जरा व मरण यांचें भय बाळगण्याचें कारण नाहीं.



## ३ पूर्वतयारी

**दिग्दर्शकः**—हौशी नटांचें मंडळ असो की धंदेवाईक नाटक मंडळी असो, नाटक बसवावयाचें म्हटलें म्हणजे दोघांसहि तज्ज्ञ मार्गदर्शकाची आवश्यकता भासतेच. जुन्या काळीं हें कार्य सूत्रधार करीत असे. आजच्या काळांतील निर्माता, दिग्दर्शक, रंगव्यवस्थापक ( stage-manager ) या निरनिराळ्या व्यक्तींच्या भूमिका सूत्रधारामध्ये एकवटलेल्या असत. नाटकाची निबड करण्यापासून नाटकाचा यशस्वी प्रयोग करून दाखविण्यापर्यंत सर्व प्रकारची जबाबदारी त्याच्यावर असे. अर्थात् तो केवळ नाट्यतंत्रज्ञ असून भागत नसे, तर नाटकांतील बाह्यगुण पारखणारा व नाटकाचें मर्म जाणणारा, निरनिराळ्या शास्त्रांत पारंगत असलेला, भिन्नभिन्न काळच्या व भिन्नभिन्न देशांतील चालीरीती, समजुती, इत्यादि जाणणारा, बहुश्रुत मनुष्य असावा लागे. शिवाय सर्व नटांस सांभाळून घेणारा, त्यांच्यावर वजन ठेवून असणारा, त्यांचा विश्वास संपादन करू शकणारा, असा बहुगुणी असावा लागे. या दृष्टीने स्वतः भरतमुनि हे आदर्श सूत्रधार मानले जातात. अर्बाचीन काळांतहि या सर्व भूमिका यशस्वीपणें करून दाखविणारे अण्णा किलोस्करांसारखे सूत्रधार होऊन गेले. किलोस्करां-जंतरच्या काळांत आपल्या इकडील नाटकमंडळ्यांत नाटकाच्या तालमी घेणारा व नटांस अभिनय शिकवणारा निराळा तालीममास्तर असे. स्वदेशहितचिंतक मंडळीचे मालक रा. जुभाऊ निमकर व किलोस्कर मंडळीचे रा. देवल हे उत्तम तालीममास्तर म्हणून प्रसिद्ध होते. गंधर्व नाटक मंडळींत तालीममास्तरचें काम बहुधा श्री. गणपतराव बोडस करीत असत. नाटकाची आर्थिक जबाबदारी सर्वस्वी त्यांच्यावर नसली, किंवा रंगव्यवस्था स्वतः त्यांना करावी लागत नसली, तरी नटांस अभिनय शिकविणें, नाट्यविषयक निरनिराळ्या तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांची योजना करणें, सारांश, नाटक उत्तम बसविणें, ही जबाबदारी त्यांची असे व त्या बाबतींत प्रत्यक्ष बालगंधर्वांसहि त्यांच्या तंत्रानें चालावें लागे. महाराष्ट्र नाटकमंडळीचे मालक श्री. अण्णासाहेब कारखानीस हे स्वतः मंडळीचीं

नाटके बसवीत. त्यांच्या तालमीत तयार झालेले श्री. केशवराव दाते, तसेंच बलवंत संगीत मंडळीचे श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर, हे अलीकडच्या काळांत उत्तम तालीममास्तर म्हणून नांवाजले गेले आहेत. जुन्या मराठी नाटकमंडळ्यांतील तालीममास्तर म्हणजेच आजचा दिग्दर्शक होय.

दिग्दर्शकाची आवश्यकता धंदेवाईक नाटकमंडळ्यांस असते त्यापेक्षां हौशी नाट्यमंडळांस अधिक असते हे सांगावयास नकोच. हौशी नाट्यमंडळांतील बरेचसे नट अभिनयकला व नाट्यतंत्र या बाबतींत अगदींच अनभिज्ञ असतात. अशा नटांकडून उत्तम अभिनय करून घेण्याचे कार्य दिग्दर्शकास करावयाचे असते. अर्थात् हौशी नाट्यमंडळांचीं नाटकेहि बहुधा हौशी दिग्दर्शकच बसवीत असतो. हौशी दिग्दर्शकाने स्वतः नाट्यतंत्र हस्तगत केल्याशिवाय दिग्दर्शनाची जबाबदारी घेऊं नये. असा तज्ज्ञ हौशी दिग्दर्शक मिळण्यासारखा नसेल तर हौशी नाट्यमंडळांनी धंदेवाईक दिग्दर्शकाचे साहाय्य घ्यावे हे उत्तम. दिग्दर्शकाची जबाबदारी बहुविध स्वरूपाची असते. म्हणूनच तो बहुगुणी असावा, असे भारतीय नाट्यशास्त्राने मानिले आहे. नवीन नटास शिक्षण देतांना त्याला शिकाऊ मनावर संस्कार करावयाचे असतात. अननुभवी नटाच्या ठिकाणी स्वाभाविक असलेला भुजरेपणा घालवून त्याच्या ठिकाणी आत्मविश्वास उत्पन्न करण्याचे महत्त्वाचे कार्य त्यास करावयाचे असते. अकुशल दिग्दर्शक नटांमध्ये उत्पन्न होऊं लागलेला आत्मविश्वास नष्ट करण्यास कारणीभूत होतो. अभिनयाचीं स्थूल तत्त्वे कांहींहि असली तरी प्रत्येक नटाच्या आविष्कारपद्धतीचे कांहीं विशेष म्हणून असतात. ते गुणांच्या स्वरूपाचे असतील किंवा दोषस्वरूप असतील. परंतु ते नीट लक्षांत घेऊन प्रत्येक नटाचा अभिनय त्या तत्त्वांच्या चौकटींत कसा बसवितां येईल, याचा निर्णय करून तदनुसार नटास शिक्षण देणे हे कौशल्याचे काम आहे. स्टॅनिस्लाव्हस्कीसारखा कुशल दिग्दर्शक नटाच्या ठिकाणी आत्मविश्वास निर्माण करतोच, परंतु आपल्या विशिष्ट पद्धतीने, केवळ तांत्रिक युक्त्या-प्रयुक्त्यांवर भर न देतां, नटाच्या प्रकट मनावर इष्ट संस्कार करून, त्याद्वारे अप्रकट मनाच्या व्यापारांस आवाहन करून त्याच्या ठिकाणी खरीखुरी कलात्मकवृत्ति जागृत करूं शकतो. स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या या पद्धतीचा

मागील प्रकरणांत उल्लेख केलाच आहे. तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांनीं संग लोकप्रियता मिळविणें आणि स्वतःच्या ठिकाणीं खरी कलात्मवृत्ति निर्माण करणें, यांतील भेद जो नट ओळखतो त्यास स्टॅनिस्लाव्हस्कीसारख्या दिग्दर्शकाची योग्यता समजू शकेल. त्याशिवाय नाटकांतील आशय, नाटकाचें मर्म, त्यांतील बारीकसारीक खांचाखोंचा, त्यांतील सौंदर्यस्थळें, इत्यादिकांचा थयायोग्य आविष्कार करण्याचें कार्य दिग्दर्शकास करावयाचें असतें. या दृष्टीनें दिग्दर्शक हा नाटककाराचा विश्वरत गृहणावयास हवा. प्रयोगद्वारां नाटकाचा खरा आशय प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबला नाहीं तर नाटककारास अन्याय केल्यासारखें होतें. त्यासाठीं नानाप्रकारच्या तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्या योजणें आवश्यक असतें. नाट्याच्या मनावर संस्कार करण्याचें कार्य महत्त्वाचें खरेंच, परंतु नाट्याच्या तांत्रिक बाजूचें महत्त्वहि दृष्टिआड करून चालणार नाहीं. नाट्यकलेची सफलता प्रेक्षकांच्या सहकार्याशिवाय पूर्ण होत नाहीं. प्रेक्षकांचें सहकार्य मिळविण्यासाठीं त्यांच्या मनाची पकड घेऊं शकणाऱ्या विविध युक्त्याप्रयुक्त्या योजणें आवश्यक असतें. भिन्नभिन्न रुचींच्या जनसमूहाचें एका वेळीं समाराधन करण्याचें कार्य दिग्दर्शकास करावयाचें असतें. तें झालें नाहीं तर नाट्य-प्रयोग अयशस्वी झाला असें समजावें. त्यासाठीं नाटकांतील सर्व सौंदर्य-स्थळें प्रेक्षकांच्या निदर्शनास आणून त्यांचीं अंतःकरणें काबीज करण्याचा प्रयत्न दिग्दर्शकानें करावयास पाहिजे. नाटक पाहत असतां प्रेक्षकांस क्षणभरहि कंटाळवाणें वाटणार नाहीं अशी खबरदारी दिग्दर्शकानें घेतली पाहिजे. मूळची नाट्यवस्तु अगदींच टाकाऊ असेल तर गोष्ट बेगळी. एरव्हीं नाट्याच्या द्वारे प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेण्याचें कार्य नाटक-कारापेक्षां दिग्दर्शकाच्या कौशल्यावर अधिक अवलंबून असतें. एखाद्या अननुभवी दिग्दर्शकानें बसविलेल्या व कुशल दिग्दर्शकानें बसविलेल्या एकाच नाटकाच्या प्रयोगांत जमीनअस्मानाचें अंतर पडतें, हा सामान्य अनुभव आहे. पहिल्यास नाटकांतील सौंदर्यस्थळें दिसलीं असूनहि त्यांचा आविष्कार कुशलतेनें करून दाखवितां येणार नाहीं, तर दुसरा आपल्या कौशल्यपूर्ण आविष्कारपद्धतीनें प्रेक्षकांस नवी दृष्टि देऊन अननुभूत आनंदाचा लाभ करून देऊं शकेल.

नाटकाची निवडः—हौशी नाट्यमंडळांना सुरुवातीस जी मोठी अडचण भासते ती म्हणजे नाटक निवडण्याची. नाटक कोणतें निवडावयाचें, कोणी निवडावयाचें, भूमिका कोणी नेमून घ्यावयाच्या, इत्यादि प्रश्नांवर हौशी नाट्यमंडळांत पुष्कळ वेळां रणें माजतात, आणि कित्येक वेळां मतभेद अतिरेकास जाऊन नाटकाचा बेत बारगळण्यापर्यंत मजल जाते. कांहीं नाट्यमंडळांत या कामासाठीं एखादी उपसमिति नेमण्याची पद्धत आहे. लोकशाहीच्या तत्वांस अनुसरून हा मार्ग योग्य वाटत असला तरी या बाबतीत अखेरचा निर्णय घेण्याचा अधिकार एका व्यक्तीकडे असणें आवश्यक असतें. कांहीं गोष्टी बहुमतानें ठरवितां येण्यासारख्या नसतात. त्यांपैकी नाटकाची निवड व पात्रांची निवड या गोष्टी होत. त्यासाठीं नाटक बसविण्याचें निश्चित झाल्याबरोबर प्रथम दिग्दर्शकाची योजना करावयास हवी, आणि नाटक निवडण्यापासून अखेर त्याचा प्रयोग होईपर्यंतची सर्व जबाबदारी त्याच्यावर सोपवावयास पाहिजे. आपल्या कामांत तो इतर सहकाऱ्यांची मदत घेईल, सल्ला घेईल, तो भाग वेगळा. परंतु प्रत्येक बाबतीत अखेरचा निर्णय त्याचा मानला पाहिजे. नाटक बसवून यशस्वी करून दाखविण्याची जबाबदारी त्याची असल्याकारणानें एखाद्या उपसमितीनें बहुमतानें त्याच्या इच्छेविरुद्ध त्याच्यावर लादलेलें नाटक बसविण्याचा उत्साह त्याच्या ठिकाणीं राहणें शक्य नाहीं. अमुक नाटक मला आवडलें व मी तें उत्तम रीतीनें बसवूं शकेन, अशी भावना दिग्दर्शकाच्या ठिकाणीं उत्पन्न झाली तरच तें नाटक तो हौशीनें बसनापासून बसवील.

हौशी नाट्यमंडळांसाठीं नाटक निवडतांना आपणांजवळ नटसंचकशा प्रकारचा आहे, विशिष्ट नाटक त्या नटांस झेपेल कीं नाहीं, याचा अवश्य विचार करावा लागतो. या बाबतीत दिग्दर्शकानें भलती महत्वाकांक्षा व फाजील आत्मविश्वास बाळगून वस्तुस्थितीकडे दुर्लक्ष करणें घातक ठरेल. नटसंच चांगला असला तरी एखाद्या नाटकांत कांहीं देखावे असे असतात कीं, हौशी नाट्यमंडळास त्यांची योजना करणें दुरापास्त असतें. 'प्रेमसंन्यास' नाटक निवडण्यापूर्वी त्यांत घाटांतील आगगाडीचा देखावा आपणांस कितपत बसवितां येईल याचा विचार

करावयास हवा. तीच गोष्ट 'मृच्छकटिक' नाटकांतील पावसाच्या देखाव्याची, किंवा 'कृष्णार्जुनयुद्धा'तील गंधर्वाच्या विमानाची. या देखाव्यांची योजना करण्याइतकी हौशी नाट्यमंडळांजवळ सामुग्री असली तर उत्तमच. परंतु नाटक निवडतांना या गोष्टींचा आधी विचार केला पाहिजे एवढेंच सांगावयाचें आहे. पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकांसाठीं जुन्या पद्धतीची सजावट, पोषाख व इतर सामान यांची आवश्यकता असते. हें सामान एका नाट्यप्रयोगासाठीं नवीन तयार करून घेणें त्यांस परवडण्यासारखें नसतें. अनायासें ही सामुग्री मिळण्यासारखी असेल तर उत्तमच. नाहीतर असें नाटक निवडूं नये हेंच बरें. शिवाय पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकांत पुष्कळ वेळां लहानमोठ्या पात्रांची संख्याहि मोठी असते. एवढ्या पात्रांची सिद्धता आपल्याला करतां येईल किंवा नाही याचाहि विचार करावा लागतो. सारांश, हौशी नाट्यमंडळांनीं आपल्याजवळ असलेली मर्यादित साधनसामुग्री लक्षांत घेऊन नाटकाची निवड करावी. त्याशिवाय नाटक निवडतांना प्रेक्षकवर्गाची बौद्धिक पातळी, त्याची अभिरुचि, यांचाहि विचार करावयास पाहिजे. जिथे बराचसा प्रेक्षकवर्ग अल्पशिक्षित आहे अशा एखाद्या लहानशा गांवांत नाटक करावयाचें तर ज्या नाटकांत एखादा गंभीर, तात्त्विक प्रश्न मांडला असेल व ज्यांतील संग्राम सूक्ष्म स्वरूपाचा असेल, असें नाटक—मग तें साहित्यदृष्ट्या कितीहि श्रेष्ठ दर्जाचें असलें तरी—वर्ज्यच मानावें लागेल. अशा ठिकाणीं एखादें हलकें प्रहसनच निवडणें योग्य होईल.

**पात्रांची निवडः—**नाटकाची निवड झाल्यानंतर पात्रांची निवड करण्याचें महत्त्वाचें कार्य करावयाचें. ही बाब मोठी नाजूक असते. त्यांत कित्येकांचीं मनें दुखावण्याचा संभव असतो. कित्येक वेळां निवड करणाऱ्यावर पक्षपाताचा आरोप येतो. परंतु हा प्रकार टाळण्यासाठीं पात्रांची निवड करण्याचें काम मार्गे सांगितल्याप्रमाणें एखाद्या उपसमितीकडे सोंपविणें चुकीचें ठरेल. ज्याच्यावर नाटकाच्या यशस्वितेची जबाबदारी येऊन पडते व ज्याला नटांकडून भूमिका करवून घ्यावयाच्या आहेत त्या दिग्दर्शकालाच या बाबतींत सर्वाधिकार देणें युक्त ठरेल. इतरांचा सल्ला त्यानें अवश्य घ्यावा, परंतु अखेरचा निर्णय त्याच्यावरच सोंपविला पाहिजे.

अमक्या भूमिकेसाठी कोणता नट योग्य आहे यासंबंधी मतभेद होण्याचा संभव असतो. उपसमितीच्या चार सभासदांची चार प्रकारचीं मते पडणार. या बाबतीत बहुमताने निर्णय घेणे अव्यवहार्यच होय. दिग्दर्शकास सर्वाधिकार प्राप्त झाल्यावर आपल्याजवळ असलेल्या नटवर्गातून प्रत्येक भूमिकेसाठी योग्य नट निवडण्यासाठी व पक्षपाताचा आरोप टाळण्यासाठी त्याने निवड करण्याची विशिष्ट पद्धत ठरवून घ्यावी. नाटकाची निवड झाल्यावर ती जाहीर करून आपल्या मंडळापैकी ज्यांना त्यांत भूमिका करण्याची इच्छा असेल त्यांचीं नांवे मागवावीं. इच्छुक नटांनीं नाटक वाचून आपल्याला कोणती भूमिका करावयाची आहे तें दिग्दर्शकास कळवावें. प्रत्येक भूमिकेसाठी उमेदवारास नाटकांतील विशिष्ट भाग चांचणीसाठी नेमून द्यावा व त्यास तो नीट वाचून ठेवण्यास सांगावें. चांचणीच्या वेळीं प्रत्येक उमेदवारास एकंदर नाटकाच्या स्वरूपाची व आपल्या भूमिकेची स्पष्ट कल्पना असावी. ठरलेल्या दिवशीं एकेका उमेदवारास बोलावून त्याच्याकडून तो तो भाग वाचून घ्यावा. दुसऱ्या भूमिकेचा भाग दिग्दर्शकाने स्वतः वाचावा. शक्य असल्यास तात्पुरती त्या प्रसंगास लागणारी सजावट तेथें ठेवावी व तीस अनुसरून उमेदवारास हालचाली व अंगविक्षेप करण्यास सांगावें. त्या योगाने उमेदवाराचा आवाज, मुद्राभिनय, अंगविक्षेप इत्यादिकांची कल्पना येते. चांचणीच्या वेळीं दिग्दर्शकाशिवाय इतर कोणीही त्या ठिकाणी नसावें. अशा रीतीने चांचणी पूर्ण झाल्यावर त्या त्या भूमिकेस सर्वस्वी योग्य अशा नटाची निवड करावी. इतक्या कांटेकोरपणाने नटांची निवड केल्यानंतर तीत पुढें बदल करण्याचा अप्रिय प्रसंग सहसा येणार नाही.

निरनिराळ्या भूमिकांसाठी नटांची निवड करतांना दिग्दर्शकाने कांहीं कसोट्या ध्यानांत ठेवणे आवश्यक आहे. जुन्या काळीं भरतानेहि यासंबंधी दंडक घालून ठेवले होते, त्याचा उल्लेख मार्गे केलाच आहे. विशिष्ट भूमिकेसाठी अवश्य असलेलें व्यक्तिमत्त्व ( personality ) त्या त्या नटाजवळ आहे की नाही हें प्रथम पाहावें लागतें. व्यक्तिमत्त्व म्हणजे त्यांत केवळ देखणेपणा किंवा रुबावदार अंगयष्टि अभिप्रेत आहे असें समजू नये. मुद्रा, अंगयष्टि, बोलण्याचालण्याची ढब आणि विशेष-

करून डौल (हा शब्द सामान्य लौकिक अर्थाने घातलेला नसून इंग्रजीत ज्यास bearing म्हणतात त्याचा वाचक आहे) ही त्या त्या भूमिकेस योग्य आहेत किंवा नाही यावरून व्यक्तिमत्त्व ठरवावयास पाहिजे. उत्कृष्ट व्यक्तिमत्त्वावर नटाच्या भूमिकेचे अर्धेअधिक यश अवलंबून असते. अशा नटाबद्दल प्रेक्षकांच्या मनांत प्रथमदर्शनीच सहानुभूति उत्पन्न होते. भावदर्शक मुद्रा हा नटाचा एक अतिशय महत्त्वाचा गुण मानावयास पाहिजे. एक वेळ नट (किंवा नटी) देखणा नसला तरी चालेल, परंतु त्याची मुद्रा भावदर्शनक्षम असली पाहिजे. त्याशिवाय आवाजाचा चढउतार साधण्याचा गुण, आवाजाचा भरदारपणा व झारदारपणा, स्वच्छ वाणी, भाववाहक भाषणपद्धति व अंगविक्षेपांतील लवचिकपणा व सहजता, हे गुण सर्वच नटांस आवश्यक असतात. प्रत्येक नाटकांत कांहीं पात्रे प्रेक्षकांची सहानुभूति व आदर (अर्थात् नाटकाच्या कथावस्तूस अनुसरून) प्राप्त करून घेणारी असतात, तर कांहीं याच्या उलट म्हणजे प्रेक्षकांच्या घृणेस पात्र होणारी असतात. विशिष्ट भूमिकेसाठी नटाची निवड करतांना ही गोष्ट लक्षांत घ्यावी. कांहीं नटांच्या अवयवांची, विशेषतः चेहऱ्याची, ठेवणच अशी असते की, त्यांना पाहिल्याबरोबर प्रेक्षकांस त्यांच्याबद्दल प्रेम वाटू लागते. असे नट वर सांगितलेल्यांपैकी दुसऱ्या प्रकारच्या भूमिकेस कदाचित् योग्य ठरणार नाहीत. 'द्रौपदी' नाटकांतील दुर्योधन, 'स्वयंवरा'तील शिशुपाल किंवा रुक्मी, 'कीचकवधा'तील कीचक, 'मृच्छकटिका'तील शकार, इत्यादि भूमिकांसाठी सौम्य, सात्त्विक व भावगंभीर मुद्रा असलेला नट चालणार नाही. अर्थात् नटाचे यश त्याच्या अभिनयकौशल्यावर अवलंबून असते, व सौम्य मुद्रा असलेला नटहि वेळप्रसंगी खलपुरुषाच्या भूमिकेस आवश्यक असलेला मुद्राभिनय दर्शवू शकतो, हा भाग निराळा. परंतु हांशी नाट्यमंडळांत इतका मुद्राभिनयकुशल नट मिळजे सोपे नसते. म्हणून हे धोरण सांगितले. 'एकच प्याला' नाटकांतील तळीराम, 'प्रेमसंन्यासां'तील गोकुळ, 'सत्तेचे गुलाम' नाटकांतील मर्तंडराव किंवा कान्होबा, या भूमिका देखण्या नटाने केल्या असतां अयशस्वी ठरतील. तेच स्त्रीभूमिकांसंबंधी म्हणता येईल. 'एकच प्याल्या'तील सिंधु किंवा 'प्रेमसंन्यासां'तील लीला,

या भूमिकांसाठी सौम्य व सात्त्विक मुद्रा हा गुण ठरेल, परंतु शरीरचांचल्य हा दोष ठरेल; त्याच नाटकांतील गीता किंवा मथुरा ( हें पात्र तर मुळांतच कुरूप म्हणून योजलेलें आहे ) या भूमिकांसाठी सौंदर्य, सौम्यपणा, सात्त्विकपणा हे दोषच ठरतील. सारांश, विशिष्ट भूमिकेसाठी विशिष्ट प्रकारचें व्यक्तिमत्त्व नटाच्या ठिकाणी आवश्यक असतें व तें लक्षांत घेऊनच पात्रांची निवड करावयास पाहिजे.

**तालमी:**—नटांची निवड झाल्यानंतर तालमीस सुरुवात करावयाची. तत्पूर्वी शक्यतो दिग्दर्शकानें आपल्याजवळ तालमीसाठी उपयोगी पडणारी नाटकाच्या पुस्तकाची रंगावृत्ति तयार करावी. नाटकांतील निरनिराळ्या स्थळीं नटानें कशी हालचाल करावयाची, कोणत्या क्रिया-उपक्रिया योजावयाच्या, प्रवेश-निष्क्रमण कसे करावयाचें, इत्यादिसंबंधीं टांचणें आधीं करून ठेवणें आवश्यक असतें. त्यांवरहुकूम पहिल्यापासून तालमी घ्याव्या, म्हणजे त्या गोष्टी पहिल्यापासून नटांच्या अंगवळणीं पडतील. पुढील तालमीत क्वचित् त्यांत बदल करावा लागेल, नाहीं अरें नाहीं, परंतु असा प्रसंग सहसा येणार नाहीं अशी खबरदारी घेणें आवश्यक आहे. या गोष्टी आधींपासून निश्चित केलेल्या नसतील, स्वतः दिग्दर्शकाचीच त्यासंबंधी निश्चित झालेली नसेल, तर तालमीत वेळोवेळीं त्यांत बदल करण्याचा प्रसंग येतो. त्या योगानें नटांचा गोंधळ होतो, आणि दिग्दर्शकाबद्दल नटांच्या मनांत जो आदर असावयास पाहिजे तो राहत नाहीं. एकदां ठरविलेल्या क्रिया पुढें कधींहि बदलूं नयेत असें म्हणण्याचा उद्देश नाहीं. परंतु तो बदल बुद्धिपुरस्सर केला जावा व तशी जाणीव दिग्दर्शकानें नटांना द्यावी. केवळ दिग्दर्शकाच्या निष्काळजीपणामुळें वारंवार हालचालींत बदल करणें योग्य नव्हे, इतकेंच सांगावयाचें आहे.

तसेंच प्रत्येक अंकांत, प्रत्येक प्रसंगी, रंगभूमीची सजावट कशी असावयास पाहिजे यासंबंधीहि दिग्दर्शकास आधींपासून स्पष्ट कल्पना हवी. ती अमलांत आणण्यासाठी त्यानें रंगव्यवस्थापकाचें सहकार्य प्राप्त करून घ्यावें. त्याच्या सल्ल्यानें निरनिराळ्या प्रसंगांच्या सजावटीचा आराखडा तयार करावा. दारें, खिडक्या, जिने वगैरे कुठें असावीं, व प्रत्येक प्रसंगी



प्रवेश-निष्क्रमणादि क्रिया कशा करावयाच्या, याची योजना तालमीच्या सुरुवातीपासूनच अमलांत आणावी. कित्येक वेळां असें होतें कीं, दिग्दर्शकानें प्रवेश-निष्क्रमणाची योजना ठरविलेली असते व त्यापुढील हालचाली—उदाहरणार्थ, अमक्या पात्रानें डाव्या बाजूच्या जिन्नानें प्रवेश करावा व डाव्या बाजूच्या खुर्चीवर बसावें व तेथेंच असलेल्या दुसऱ्या पात्रानें त्याच्या उजव्या बाजूस उभें रहावें—अशा विशिष्ट पद्धतीनें ठरविलेल्या असतात. तालमीच्या वेळीं रोज नटांना तशी संवय लागलेली असते. आयत्या वेळीं प्रयोगासाठीं रंगभूमीची सजावट करीत असतांना रंगव्यवस्थापकानें सांगवें कीं, जिना डाव्या बाजूस घेणें सोयीचें होत नाही; सबब उजव्या बाजूस घेतला आहे. अशा वेळीं अगदीं आयत्या वेळीं सगळ्याच हालचाली बदलण्याचा प्रसंग येतो. तिज्हाईत मनुष्यास त्यांत मोठें गैरसोयीचें कांहीं दिसत नाही. डाव्या बाजूच्या ऐवजीं उजव्या बाजूनें प्रवेश घ्यावयाचा व उजव्या हाताच्या खुर्चीवर बसावयाचें व दुसऱ्या पात्रानें डाव्या हाताला उभें राहावयाचें, त्यांत बिघडलें कुठें ? अशी पुष्कळांची विचारसरणी असते. परंतु आयत्या वेळीं आपापलीं स्थानें बदलल्यानें नटांना किती गोंधळल्यासारखें होतें याची नटांनाच कल्पना येऊं शकेल, इतरांना येणार नाही. यासाठीं हालचालींची योजना आधीं-पासून निश्चित असावी व अगदीं अपरिहार्य झाल्याशिवाय त्यांत बदल करूं नये.

विशिष्ट दिवशीं तालमी सुरू करावयाच्या हें ठरल्यावर पहिल्या एक दोन दिवसांत नटांकडून नाटकाचें वाचन करून घ्यावें. पहिल्या वाचनांत पात्रांना आपापल्या भूमिकांची अधिक स्पष्ट कल्पना येते. शिवाय नवीन नटांची भीड चेपते. पुढच्या तालमीतहि नटांस पुस्तकांचा थोडाफार उपयोग करावा लागणें अपरिहार्य आहे. परंतु शक्य तितक्या लवकर नटांनीं हातांतील पुस्तकें सोडून पार्श्वसूचका (prompter) च्या साहाय्यानें भाषण पाठ म्हणण्याचा प्रयत्न करावा. या बाबतींत दिग्दर्शकास थोडा कठोरपणा पत्करावा लागला तरी त्यानें तो पत्करला पाहिजे. तालमीत आधीं नटांकडून भाषण पाठ करवून घेण्यावर कटाक्ष ठेवावा, कीं आधीं त्यास हालचाली व अंगविक्षेप शिकवावे, याबद्दल मतभेद होऊं शकेल.

परंतु थोडेंफार भाषण पाठ झाल्याशिवाय नटांनाहि हालचाली व क्रिया करणे जमत नाही. तेव्हां भाषण पाठ करवून नटांस भाषणपद्धति आर्षी शिकविणे योग्य असें म्हणावेंसें वाटतें. भाषण साधारण चांगलें पाठ झालें म्हणजे अंगविक्षेप व हालचाली आपोआपच सुचतात, निदान दिग्दर्शकानें दाखविल्याप्रमाणें अंगविक्षेप करणें सोपें जातें.

सुरवातीच्या कांहीं दिवसांत अगदीं नवीन किंवा कच्चे नट असतील त्यांस बेगळें बोलावून घेऊन त्यांच्या स्वतंत्र तालमी घेणें इष्ट असतें, प्रत्यक्ष तालमीच्या वेळीं एखाद्या कच्च्या नटाकडून तींच तींच वाक्यें पुन्हां पुन्हां म्हणवून घेणें, किंवा त्याच त्याच हालचाली किंवा क्रिया पुन्हां पुन्हां करून घेणें, हें इतर नटांना कंटाळवाणें होतें. अशा नटांच्या स्वतंत्र तालमी घेतल्या असतां थोड्याच दिवसांत ते इतर नटांच्या बरोबरीनें काम करण्याइतपत तयार होतात, व इतर नटांचा वेळ फुकट जात नाही.

नाटकांत तीन किंवा चार अंक असतील तर त्यांच्या तालमी कोणत्या पद्धतीनें घ्याव्या हा प्रश्न विचारार्ह आहे. कांहीं दिग्दर्शक सर्व अंकांची तालीम एकदम घ्यावयास लागतात, म्हणजे साधारणपणें एका दिवशीं पहिले दोन अंक व दुसऱ्या दिवशीं त्याच्या पुढील अंक, अशी संबंध नाटकाची तालीम दोन दोन दिवसांत घेतात; तर कांहीं दिग्दर्शक एकएक अंक पूर्णपणें बसल्यानंतर पुढील अंक घेतात. दोन्ही पद्धतींत कांहीं फायदे-तोटे आहेत. पहिल्या पद्धतींत संबंध नाटकाच्या तालमी पहिल्यापासून होत राहिल्यानें एकंदर नाट्यवस्तु नटांच्या सतत डोळ्यासमोर राहते व आपल्या भूमिकेच्या स्वभावचित्रणाची दिशा स्पष्टपणें मनश्चक्षुंपुढें उभी असते. परंतु त्या पद्धतीनें भाषण पाठ होण्यास थोडा अधिक अवधि लागतो. कारण साधारणपणें एकेका अंकांतील भाषणाची आवृत्ति एक दिवसाआड ( किंवा नाटक अधिक मोठें असल्यास दोन दिवसांआडहि ) होते. दुसऱ्या पद्धतींत त्याच त्याच भाषणाची आवृत्ति रोज होत असल्यामुळे भाषण लवकर आणि पक्कें पाठ होतें. शिवाय एका अंकांतील भाषणें व हालचाली अंगवळणी पडल्या म्हणजे पुढील अंक बसविणें त्या मानानें जरा सोपें जातें, परंतु एक अंक बसून झाल्यावर दुसरा घेत असताना

पहिल्या अंकाची आवृत्ति कित्येक दिवस होत नाही, हा त्यांत तोटा आहे. दिग्दर्शकाने आपल्या सोयीप्रमाणे कोणतीहि पद्धत स्वीकारावी.

तालमीच्या वेळीं प्रत्येक नटाने दिग्दर्शकाशीं संपूर्णपणे सहकार्य करण्या-बद्दल कटाक्ष ठेवावा. त्याशिवाय तालमी व्यवस्थित होणे शक्य नाही. सहकार्य निरनिराळ्या प्रकारे करावयाचे असते. प्रत्यक्ष अभिनय करीत असतांना दुसऱ्या नटांशीं सहकार्य करावे लागतेच. त्या व्यतिरिक्त तालमीस वेळेवर येणे, दिग्दर्शकाच्या सूचना लक्षपूर्वक ऐकून घेणे, आपला प्रवेश ( Entry ) असेल त्याच्या आधीं कांहीं वेळ प्रवेशस्थानीं येऊन उभे राहणे, तालीम चालू असतां तिथेंच इतरांशीं गप्पा मारीत न बसणे, इत्यादि बाबी क्षुल्लक वाटल्या तरी त्यांचें नियमपूर्वक पालन केले असतां दिग्दर्शकाचें कार्य कितीतरी सोपें होतें. सर्वच नट या बाबतींत निष्काळजीपणाने वागू लागले तर तालमीचें वातावरण बिघडून जातें.

दिग्दर्शकाने स्वतः नाटकांत भूमिका करावी कीं नाही, करावयाची असल्यास मुख्य भूमिका करावी कीं दुय्यम भूमिका करावी, हें त्या त्या दिग्दर्शकावर अवलंबून राहिल. दिग्दर्शक स्वतः प्रमुख भूमिका करीत असला तर त्याला आपल्या प्रवेशाच्या वेळीं इतरांस सूचना देणे कठीण जातें. शिवाय स्वतःच्या भूमिकेंतील दोष तटस्थपणाने पाहणे त्यास कठीण होऊन बसतें. या दृष्टीनें पाहतां दिग्दर्शकाने स्वतः भूमिका न केल्यास त्याला सर्व नटांकडे सारखें लक्ष पुरवितां येईल. परंतु हा प्रश्न खरोखरी दिग्दर्शकावरच सोंपविणें बरें. बहुधा दिग्दर्शक स्वतः उत्तम नट असतो. त्यानें स्वतःकडे प्रमुख भूमिका घेतली तर कोणास तक्रार करावयास जागा असूं नये. ती भूमिका आपणांस योग्य आहे किंवा नाही तें ठरवावयास तो समर्थ असतो. प्रमुख भूमिकेवर नाटकाचें बरेंचसें यश अवलंबून असल्यामुळे तो स्वतः आपल्या विशिष्ट पद्धतीनें त्या भूमिकेचा जितका उत्कृष्ट आविष्कार करूं शकेल तितका दुसरा नट कदाचित् करूं शकणार नाही. प्रसिद्ध रशियन नट स्टॅनिस्लाव्स्की, इंग्रज नट लॉरेन्स ऑलिव्हियर, हे ज्या नाटकाचें दिग्दर्शन करीत त्या नाटकांत पुष्कळदां दुय्यम भूमिका करीत असत, असें म्हणतात. दिग्दर्शन करणें व स्वतः

प्रमुख भूमिका करणें, हीं दोन्ही कामें एका वेळीं करणें जड जातें असा त्यांचा अनुभव असावा.

तालमीच्या वेळीं नटांचे दोष तेथल्या तेथेंच सुधारून घेणें इष्ट असतें. तसें करतांना मध्येंच विक्षेप आल्यासारखें होतें, वारंवार अशा प्रकारें विक्षेप उत्पन्न झाले म्हणजे एखादा नट कावल्यासारखा होतो, हा पुष्कळ दिग्दर्शकांना अनुभव असेल. परंतु दिग्दर्शकानें तो धोका पत्करला पाहिजे. चुक तशीच राहून गेली तर तशीच चुकीची संवय लागते, व चुकीची भाषण-पद्धति किंवा चुकीची क्रिया एकदां अंगवळणी पडली की, ती पुढें सुधारणें जड जातें. तालमी जशा जशा प्रगत होत जातात तसतसा नाटकास आकार येऊं लागतो. हळूहळू त्यांत सफाई येऊं लागते. परंतु दिग्दर्शकानें कधीहि अल्पसंतुष्ट असूं नये. प्रत्येक वेळीं परिणामसिद्धीसाठीं कांहींतरी नवीन कल्पनांचा विचार करीतच असावें. रंगीत तालीम होईपर्यंत प्रत्येक तालमीत सुधारणेला जागा आहे हें विसरूं नये. प्रत्येक नटानें आपली नक्कल शक्य तितक्या लवकर व उत्तम पाठ केली पाहिजे, याबद्दल कटाक्ष ठेवणें आवश्यक आहे. नक्कल जितकी लवकर व चांगली पाठ होईल तितके अंगविक्षेप, हालचाली व क्रिया करणें सोपें जातें. पार्श्वसूचन चालू असतेंच, परंतु त्यावर अवलंबून राहण्याची संवय घातक आहे. नक्कल चांगली पाठ असेल तर नटाच्या अभिनयांत आत्मविश्वासजन्य सहजता आपोआप उत्पन्न होते. नक्कल पाठ नसलेल्या नटास मुद्राभिनय नीट साधत नाही हा सामान्य अनुभव आहे. कारण त्याचें सारें लक्ष पार्श्वसूचकाकडे लागलेलें असतें. असा नट स्वतः तर चुका करतोच, परंतु बरोवरीच्या दुसऱ्या नटास चुकवितो. दुसऱ्याच्या भाषणाचा अंत्यभाग ( cue ) नीट ध्यानांत नसल्यामुळे तो आपलें भाषण वाजवीपेक्षां आधीं सुरू करतो, किंवा मध्यें वाजवीपेक्षां जास्त वेळ जाऊं देतो. हे दोन्ही मोठेच दोष होत. शिवाय नक्कल नीट पाठ नसली तर तो आपल्या भाषणांत अंत्यभागाचे शब्द थोडेफार बदलतो. त्या योगानें दुसऱ्या नटास गोंधळल्यासारखें होतें. म्हणून नक्कल चोख पाठ करण्याबद्दल व होतां होईल तों मुळांतील वाक्यें जशींच्या तशीं म्हणण्याबद्दल नटांच्या मार्गे लकडा लावणें आवश्यक असतें. विशेषतः आपल्या भाषणाचा अंत्यभाग ना.क.प्र.३

नीट पाठ म्हणणें व दुसऱ्याच्या भाषणाचा अंत्यभाग लक्षांत ठेवणें, यावर विशेष कटाक्ष ठेवावा. कित्येक नटांस मुळांतील वाक्यें जरा बदलून म्हणण्याची संवय असते. तीहि वरील कारणासाठीं त्याज्य समजावी. शिवाय त्यायोगानें लेखकास अन्याय होण्याचा संभव असतो. कांहीं नटांस मध्येंमध्ये स्वतःचीं वाक्यें दडपून देण्याची संवय असते, तीहि गर्हणीय होय. त्या योगानें दुसऱ्या नटाचा गोंधळ होतोच, परंतु पार्श्वसूचकहि गोंधळून जातो. अर्थात् यासहि अपवाद आहे. गर्दीच्या देखाव्यांत एक किंवा दोन पात्रें बोलणारीं असतील व इतर पात्रें केवळ ऐकणारीं असतील, तर ऐकणाऱ्या पात्रांनीं बोलणारांच्या भाषणाचा आपल्यावर होत असलेला परिणाम विविध रीतींनीं दर्शवावयास पाहिजे, बोलणाराचें भाषण चालू असतांना मध्येंमध्ये निरनिराळे शेर मारणें, आश्चर्यसूचक, क्रोधसूचक इत्यादि प्रकारचे उद्गार काढणें किंवा नुसतेंच एकमेकांत कुजबुजणें, इत्यादि प्रकार करणें कित्येक वेळां आवश्यक असतें. असे उद्गार पुष्कळदां लेखक पुस्तकांत घालीत नाहीं. ते दिग्दर्शकानें बसवावयाचे असतात. परंतु त्यांतसुद्धा योजना लागते. कोणते उद्गार कोणीं व केव्हां काढावयाचे ते आधींपासून ठरवून घेऊन त्याच्याहि नियमानें तालमी घ्याव्या. त्यांतूनहि त्यावेळच्या वातावरणास अनुसरून आयत्या वेळीं सुचतील ते उद्गार काढणें निषिद्ध नाहीं. परंतु तो प्रकार अतिरिक्त होऊं न देण्याची खबरदारी घ्यावी. अशा उद्गारांस 'स्वयंस्फूर्त' उद्गार म्हणतां येईल. पाश्चात्य रंगभूमीवर अशा प्रकारास *ad lib* (at liberty) असें म्हणतात. परंतु हा प्रकार अपवादात्मक समजावा.

तालमीच्या वेळीं रोज पार्श्वसूचक हजर असावे हें इष्ट होय. तें काम खरोखरी मोठें कंटाळवाणें असतें, परंतु प्रत्येक हौशी नाट्यमंडळांत तें अंगावर घेणारीं तीनचार माणसें असावींच लागतात. पार्श्वसूचकास संबंध प्रयोगांत एक क्षणहि उसंत मिळत नाहीं. शिवाय तो बहुतकरून पडद्याआड असल्यामुळें त्यास नाटक पाहतां येत नाहीं. असे तोटे सोसूनहि कोणीतरी तसा स्वार्थत्याग करावयास तयार व्हावयास पाहिजे. पार्श्वसूचकाचें काम सोपें नसतें. व्यवस्थित पार्श्वसूचन करणें हें एक शास्त्र आहे. नटापेक्षां पाऊलभर पुढें राहून त्याचें वाचन एकसारखें चालू

राहिलें पाहिजे. वाक्याची, किंवा लांब वाक्य असेल तर वाक्यखंडाची सुरुवात जरा अधिक स्पष्टपणें उच्चारणें आवश्यक असतें. त्याशिवाय कोणता नट कुठें चुकतो किंवा अडतो, हें पार्श्वसूचकास बरोबर माहीत असावें लागतें. म्हणजे त्या त्या ठिकाणीं तो त्या पात्रास सांभाळून घेऊं शकतो.

हौशी नाट्यमंडळांस तालमीकरितां सोयीची जागा उपलब्ध नसते. कोणाच्या तरी घरीं एखाद्या दिवाणखान्यांत तालमी घ्याव्या लागतात. दिवाणखाना प्रशस्त असला तर हालचाली तरी मोकळेपणानें करणें शक्य असतें. परंतु तो लहान असला म्हणजे सर्वच प्रकारें संकोच सहन करावा लागतो. हालचाली नीट करतां येत नाहीत, आवश्यक तें सामान ठेवतां येत नाही, निरनिराळ्या क्रिया करण्याची सोय नसते, इत्यादि अनेक प्रकारच्या गैरसोयी सोसाव्या लागतात. संकुचित जागेंत हालचाली करण्याची संवय लागली म्हणजे विस्तृत रंगभूमीवर एकदम बाबरल्यासारखें होतें. परंतु या बाबतींत हौशी नाट्यमंडळांचा नाइलाज होतो. त्यांतल्या-त्यांत ज्या निरनिराळ्या वस्तु नाटकांत लागत असतील—विशेषतः ज्यांचा उपयोग करण्याची संवय लावून घेणें आवश्यक असतें, त्या तालमीच्या वेळीं आणतां आल्या तर बरें. नाहीतर तशाच प्रकारची दुसरी एखादी वस्तु त्याऐवजीं योजून त्या विशिष्ट क्रियेची तालीम करावी. प्रत्यक्ष नाटकाच्या वेळीं पाहतां येईल, असें म्हणून चालत नाही. एखादें सार्धें पत्र फोडून वाचण्याची क्रिया एरव्हीं कितीहि सोपी वाटत असली तरी थोडीफार संवय असल्याशिवाय प्रत्यक्ष रंगभूमीवर नवीन नटाचा हात थरथर कापूं लागतो, आणि त्या साध्या क्रियेस एरव्हींपेक्षां जास्त वेळ लागतो. पत्र फोडतां फोडतां कांहीं भाषण करावयाचें असलें म्हणजे अधिकच गांगरल्यासारखें होतें व मध्येच भाषण थांबवलें असतां ती क्षण-मात्राची स्तब्धता प्रेक्षकांस व नटासहि दुःसह होते. म्हणून तालमीच्या वेळीं अशा क्रिया कांहीं दिवस तरी करून पाहाव्या, म्हणजे त्यांची संवय होते. यासाठींच प्रत्यक्ष प्रयोगापूर्वीं एक तरी रंगीत तालीम घेणें अत्यंत आवश्यक असतें. विशेषतः पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकाच्या वावर्तीत—ज्यांत अपरिचित वेषभूषा करावयाची असते—रंगीत

तालीम न घेतां एकदम नाटकाचा प्रयोग करणें म्हणजे अपयशाला आमंत्रण देणें होय. अपरिचित पोषाख, दाढीमिशा, यांसारखा साज प्रथमच अंगावर चढवून हजारों प्रेक्षकांसमोर काम करावयाचें, हें काम निदान अननुभवी नटास तरी फार जड जातें. शिवाय संकुचित जागेंत तालीम करण्याची ज्यांना संवय लागली आहे, त्यांना विस्तृत रंग-भूमीवर थोडेंतरी बाबरल्यासारखें होतेंच. या दृष्टीनें रंगीत तालमीची फार आवश्यकता असते. सर्व साज चढवून, रंगभूषा करून प्रत्यक्ष रंगभूमीवर एकदां तालीम झाली म्हणजे नटांस कित्येक चुका सुधारतां येतात व प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीं नवखेपणा न वाटून एक प्रकारचा आत्मविश्वास वाटूं लागतो. रंगीत तालमीच्या वेळीं दिग्दर्शकांनं बाहेर प्रेक्षागृहांत बसून प्रत्येक नटाच्या दोषांचीं टांचणें करून ठेवावीं व ते त्यास समजावून सांगावे. रंगीत तालीम न करतां केलेला प्रयोग, आणि रंगीत तालीम करून नंतर केलेला प्रयोग, यांत जमीनअस्मानाचें अंतर पडतें. अर्थात् ज्यांना एकच प्रयोग करावयाचा आहे अशा हौशी नाट्यमंडळांसच हें विशेषकरून लागू आहे. अनेक प्रयोग करणाऱ्या धंदेवाईक नाटक मंडळ्याहि रंगीत तालीम घेतातच. कारण पहिल्या प्रयोगाच्या यशस्वितेवर पुष्कळदां नाटकाचें भावी यश अवलंबून असतें. पहिला प्रयोग निर्दोष करावयाचा तर रंगीत तालीम—एक नव्हे तर दोन तीन—घेणें आवश्यक असतें.

शेवटीं एवढेंच सांगावयाचें कीं, नाट्यप्रयोग करणें हा एक सांघिक व सहकारी प्रयत्न आहे, या भावनेनें पहिल्यापासून शेवटपर्यंत तालमी कराव्या. तालमीच्या वेळीं निष्काळजीपणानें वागण्याची कित्येक नटांची वृत्ति असते. मनापासून अभिनय न करणें, विशिष्ट प्रकारचा अभिनय मी आयत्या वेळीं करीन अशी वृत्ति ठेवणें, आपल्या बरोबरीच्या नटाचें भाषण चालू असतां त्याच्याकडे लक्ष देण्याऐवजीं निष्काळजीपणें कुठेंतरी पाहत राहणें, म्हणजेच त्याला क्रियात्मक प्रत्युत्तर ( response ) न देणें, या गोष्टी केवळ अक्षम्य होत. सर्व नटांनीं निष्ठेनें व परस्परसहकार्यानें तालमी केल्या असतां नाटक लवकर बसतें व दिग्दर्शकाचें काम क्वितीतरी सोपें होतें. सर्व नटांनीं दिग्दर्शकाशीं सहकार्य केलें तरच नाटक व्यवस्थित बसतें. एरव्हीं उत्कृष्ट दिग्दर्शकाचे श्रमहि व्यर्थ जातात.

## ४ भाषणपद्धति

“ Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of you players do, I had as lief the town-crier spoke my lines”.

—Shakespeare ( ‘Hamlet’ )

भरताच्या नाट्यशास्त्रांत ज्याला ‘पाठ्यगुण’ म्हटलें आहे तो गुण म्हणजे नटाची भाषणपद्धति होय. इंग्रजींत यास speech किंवा Delivery म्हणतात. नाटककारानें लिहिलेल्या वाक्यांत जो आशय सांठवलेला असतो त्यांतील मर्म प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविणें हें उत्कृष्ट भाषणपद्धतीचें लक्षण होय. “ तूं फार शहाणा आहेस ” या वाक्याचा सरळ अर्थ, किंवा त्याच्या उलट उपरोधात्मक लाक्षणिक अर्थ प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविणें नटाच्या वाक्य उच्चारण्याच्या पद्धतीवर अवलंबून राहिल. मनुष्याच्या आवाजांत फार मोठें सामर्थ्य आहे. आवाजाला इष्ट तें वळण देऊन त्या द्वारे मनुष्याला विविध आशयांची अभिव्यक्ति करता येते. नाटकांतील संवाद लिहितांना त्यांत विशिष्ट प्रकारची शब्दयोजना लेखक हेतुपुरस्सर करीत असतो. त्या शब्दांतील आशय नीट स्पष्ट होईल अशा पद्धतीनें तीं तीं वाक्ये उच्चारवयाचीं असतात. “ तूं हें काय केलेंस ? ” या एकाच वाक्यांत साधें कुतूहल, क्रोध, करुणा, आश्चर्य इत्यादि विविध भावना संदर्भास अनुसरून व्यक्त करता येतात. त्या त्या भावनेची अभिव्यक्ति करतांना तेंच वाक्य निरनिराळ्या स्वरांत उच्चारार्थें लागेल. कित्येक वेळां वाक्यांतील शब्द हेतुपूर्वक विशिष्ट क्रमानें घातलेले असतात. तो क्रम बदलला तरी वाक्याचा आशय बदलण्याचा संभव असतो.

खणखणीत आवाज व स्वच्छ वाणी हे नटाच्या अंगी आवश्यक असलेले महत्त्वाचे गुण होत. नटाचा आवाज कोता, किंवा घोगरा असेल तर त्याचें भाषण प्रेक्षागृहांत सर्वत्र ऐकूं जाणार नाहीं. शेवटच्या रांगेत



बसलेल्या प्रेक्षकांसहि आपला आवाज ऐकू जाईल अशा नेतानें आवाज वाढविण्याचा नट होऊं इच्छिणारानें अभ्यास करावयास हवा. मूळचा आवाज कोता असला तरी अभ्यासानें त्यांत थोडाफार भरदारपणा आणतां येतो. अर्थात् आवाज वाढविणें म्हणजे मोठ्यानें ओरडणें नव्हे. मोठ्यानें ओरडल्यानें आवाजांत कर्कशपणा येण्याचा संभव असतो. मूळचाच झारदार आवाज असेल तर उत्तमच.

खणखणीत आवाजाबरोबर नटाची वाणी स्वच्छ नसेल तर प्रेक्षकांस त्याचें भाषण ऐकू येईल, परंतु नीट समजणार नाहीं. पुष्कळ नट बोलतांना फार घाई करितात, कांहींजण शब्दांचे उच्चार स्पष्ट करीत नाहीत, व कांहीं नटांना तर सगळे वाक्य स्पष्ट उच्चारून वाक्याचे शेवटचे कांहीं शब्द हलक्या आवाजांत किंवा अस्पष्ट उच्चाराने वाक्याचे शेवटचे कांहीं शब्द होऊं इच्छिणारानें प्रथम हे दोष दूर केले पाहिजेत, आणि अभ्यासानें ते दूर होण्यासारखे आहेत. बोलतांना ओठ, जीभ, दांत व जबडा यांचा नीट उपयोग करणें, हा स्वच्छ शब्दोच्चार करण्याचा एक मार्ग आहे. उदाहरणार्थ, दन्त्य व्यंजनाचा उच्चार करावयाचा तर जिभेचा व दांताचा नीट संयोग होणें आवश्यक आहे. ओष्ठ्य वर्णाचा उच्चार करितांना दोन्ही ओठांचा एकमेकांना नीट स्पर्श झाला पाहिजे. तो तसा झाला नाही तर वर्ण अस्पष्ट उच्चारला जातो. जबडा नीट उघडला नाही, तर ‘आ’ हा वर्ण ‘अ’ सारखा ऐकू येतो. ‘पापापासून’ हा शब्द ‘पापऽपऽसून’ असा उच्चारला जातो; ‘दादांना’ हा शब्द ‘दाऽना’ असा ऐकू येतो, ‘देवदर्शनासाठीं’ चें ‘देवऽर्शनासाठीं’ असें रूपांतर होतें. “Take care of the consonants and the vowels will take care of themselves” (व्यंजनें स्पष्ट उच्चारण्याची काळजी घ्या, म्हणजे स्वर आपोआप स्पष्ट येतील.) असें इंग्रजीत उच्चारशास्त्राचें (Phonetics) एक तत्त्व सांगतात. भाषणांत स्वच्छपणा येण्यासाठीं पुढील कांहीं सूचना लक्षांत ठेवण्यासारख्या आहेत.

( १ ) वाक्य उच्चारतांना घाई करूं नये. घाईनें उच्चारलेलीं वाक्ये प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येत नाहीत. वाक्य उच्चारण्याची गति कमी करणें याचा अर्थ प्रत्येक शब्द थांबून म्हणणें नव्हे. तसें केलें असतां तें वाक्य

कानाला गोड लागणार नाही, व त्यांत कृत्रिमता येईल. प्रत्येक शब्दांतील स्वर किंचित् लांबवीत जाऊन संबंध वाक्य उच्चारलें तर तें स्पष्ट ऐकूं येईल व वाक्यांत तुटकपणा राहणार नाही. यासाठी दोन माणसांकडून एकच वाक्य उच्चारवून घेऊन त्यांतील भेद नीट लक्षांत घ्यावा. सुमारे पंधरा शब्दांचें एक वाक्य मध्यें विराम न घेतां उच्चारण्यास सामान्यतः नेहमींच्या व्यवहारांतील बोलण्याच्या गतीनें दहा सेकंद लागले, तर प्रत्येक वर्ण नीट लांबवून म्हणणारास जवळजवळ बारातेरा सेकंद लागतील. अशा प्रकारें वर्णांच्चारण्याची गतीचें नियमन करण्याचा अभ्यास करावा.

( २ ) वाक्य मोठें असलें तर त्याचे लहान लहान खंड पाडून प्रत्येक खंडानंतर थोडा विराम घेत उच्चारारवें म्हणजे नटास सोईचें पडतें आणि प्रेक्षकांसहि त्याचा आशय लक्षांत येण्यास अडचण पडत नाही. वाक्याचे खंड पाडतांना मात्र अर्थाच्या दृष्टीनें योग्य ठिकाणीं खंड पाडण्याची खबरदारी घेणें आवश्यक आहे. भलत्या ठिकाणीं वाक्य तोडलें असतां काय परिणाम होतो तें सुज्ञांस सांगण्याची आवश्यकता नाही. शिवाय प्रत्येक वाक्यांत एक प्रकारची प्रमाणबद्धता व तालबद्धता असते, तीस बाध येणार नाही, इतकेंच नव्हे तर तीस उठाव येऊन प्रेक्षकांच्या कानास वाक्य मधुर लागेल अशा पद्धतीनें प्रत्येक वाक्यखंडाचा उच्चार करावा. उदाहरणार्थ ‘ पुण्यप्रभाव ’ नाटकांतील पुढील वाक्याचे साधारणपणें असे खंड पडतील:—

“ आज परमेश्वरानें मला ऐन संकटांत साहाय्य केलें नाही । तर पृथ्वी-वरचें प्रभुत्व संपवून । तिच्यावर कलिपुरुषाची प्रतिमा कल्पून । या हारानें तुमची पूजा करीन, । आणि पापाची ग्वाही फिरवून । अट्टाहासानें ओरडून सांगेन । कीं जगांत ईश्वराचें अस्तित्व नाही, । आणि पातिव्रत्य ही चुकलेल्या मूर्खीची बाष्कळ बडबड आहे.” ( अंक ६ प्र. ४ )

या उताऱ्यांत कांहीं खंड थोडे मोठे आहेत, परंतु ते मध्यें विराम न घेतां एका दमांत उच्चारण्याचा अभ्यास करणेंच योग्य. दमछाट झाल्यामुळें भलत्या ठिकाणीं विराम घेतल्यानें वाक्याची प्रमाणबद्धता नष्ट होते. गडकरी यांच्या नाटकांत लांब वाक्यें पुष्कळ असतात, आणि त्यांतील

काहीं वाक्यांत अर्थाच्या व प्रमाणबद्धतेच्या दृष्टीने विराम घेण्यास अवकाशच नसतो. अशा वेळीं तीं एका दमांत म्हणण्याचा अभ्यास करण्याशिवाय दुसरा मार्गच नाही. उदाहरणार्थ:—

“एखाद्या मत्सरी मनुष्याला । सूडाच्या त्वेषानें मारलेल्या दुबळ्या देहाच्या राखेवर बसून सैतानी समाधानानें हसतांनाच काय तो या बुक्षांनीं पाहिला असेल.” ( ‘भावबंधन’ अं. ३ प्र. १ )

या वाक्यांतील दुसऱ्या खंडांत विराम ध्यावयास अवकाश नाही, तो अखंडच उच्चारला पाहिजे. दुसरें उदाहरण:—

“परस्परांच्या अंगाला विळखा घालून अधरामृतपानांत गढलेल्या जहरी जोडीतून ओढून काढलेल्या नागाचे चावकाप्रमाणें फटकारे मारून खवळल्यामुळें फोफावणारी नागीण हातांत धरून । तुझ्या हातांतल्या हाराप्रमाणें मनगटाभोंवती खेळवण्याचा मीं चांगला सराव केला आहे.” ( ‘पुण्यप्रभाव’ अं. ६ प्र. ४ )

या वाक्याचे दोन खंड पाडतां येतात व ते दोन्ही लांब आहेत. परंतु ते एकेका दमांत म्हणणें प्राप्त आहे. कित्येक वाक्ये अशीं असतात कीं, तीं एका दमांत म्हणून शिवाय दुत गतीनें म्हणावीं लागतात. अशा वेळीं तीं प्रेक्षकांस स्पष्ट ऐकूं जावीं यासाठीं—

( ३ ) प्रत्येक शब्दाचीं सर्व व्यंजनें स्वच्छ उच्चारार्ची. त्याचप्रमाणें वाक्यांतील शेवटचे शब्द स्पष्ट उमटतील अशी खबरदारी घ्यावी. अनभ्यस्त नटाचा स्वर वाक्य उच्चारतांना हळूहळू खालींखालीं जात जातो, आणि वाक्यांतील शेवटले शब्द तोंडांतल्या तोंडांत उच्चारले जातात, किंवा अजीवात खाल्ल्यासारखे वाटतात. हा दोष कटाक्षानें काढून टाकावा.

( ४ ) बोलतांना प्रेक्षकांस उद्देशून भाषण केल्यासारखें बोलूं नये. परंतु दुसऱ्या पात्रांशीं बोलतांनाहि निदान एकचतुर्थास मोहरा प्रेक्षकांकडे करणें आवश्यक असतें. अगदीं एकीकडे वळून बोललें असतां आवाज पडद्याच्या (विंग्सच्या) दिशेनें फेकला जाऊन प्रेक्षकांस भाषण नीट ऐकूं जात नाही. यासंबंधी अधिक विवेचन पुढें निराळ्या प्रकरणांत करण्यांत येईल.

भाषणांत एखादा शब्द किंवा शब्दसमूह विशेष महत्त्वाचा असतो. त्यावर जोर देऊन वाक्य उच्चारल्याशिवाय वाक्याचा आशय स्पष्ट होत नाही. तो शब्द किंवा शब्दसमूह प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविण्याबद्दल कटाक्ष ठेवावा. त्यासाठी त्यावर जोर देणे हा जसा एक मार्ग आहे, त्याप्रमाणे वाक्यांतील तो शब्द व इतर भाग यांतील वेगळेपणा प्रेक्षकांस प्रतीत होईल अशी वृत्ति योजावी लागते. आवाजांत तेवढ्यापुरता चढ-उतार करणे, गति कमीअधिक करणे, या व अशा मार्गांनी तो हेतु साध्य होईल.

“लतिकेसाठी मालती, आणि मालतीसाठी धुंडिराज, अशी ही दावण मला बांधावीच लागणार.” (‘भावबंधन’ अं. १ प्र. ५)

हे घनश्यामाचे वाक्य उच्चारतांना त्यांतल्या पहिल्या भागांतील ‘लतिका, मालती, मालती, धुंडिराज’ या शब्दांवर जोर दिल्याशिवाय ‘दावण’ बांधल्याची कल्पना स्पष्ट होणार नाही. तसेंच त्यापुढील “मालतीला उचलतांना धुंडिराजाचे प्रेमळ मन दुखावले तर त्याला जगाची जन्मकुंडली जबाबदार आहे. कळी कुस्करतांना गुलाब दुखावला तर त्याला मी काय करूं ?” या वाक्यांतील ‘मालतीला उचलणे’ आणि ‘धुंडिराजाचे मन दुखावणे’ यांतील विरोध व पुढील दृष्टान्तांतील ‘कळी कुस्करणे’ आणि ‘गुलाब दुखावणे’ यांतील विरोध स्पष्ट होईल अशा रीतीने त्या त्या शब्दसमूहांवर जोर देणे आवश्यक आहे. कित्येक वेळां दोन कल्पनांतील विरोध स्पष्ट करण्यासाठी आवाजाचा चढउतार साधणे इष्ट असते. ‘भावबंधन’ नाटकांतील पुढील दोन वाक्ये उदाहरणादाखल घेता येतील:—

“बाण जिथून सुटतो तिथे त्याची कांहींच साक्ष राहत नाही; पण जिथे जाऊन भिडतो तिथे जखम होते, आणि जखम बरी झाली तरी कायमचा वण राहतोच.”

“माणसाची मादी आपल्या मुकेल्या पिलांना दूध पाजते, आणि राक्षशीण काय आपल्या पोरांचा फराळ करून भूक भागविते ?”

या दोन्ही वाक्यांतील दोन भागांत असलेला विरोध स्पष्ट करण्यासाठी

प्रत्येक वाक्यांतील दुसरा भाग उच्चारतांना आवाज किंचित् चढवावा लागेल.

कांहीं वेळेस इष्ट परिणाम साधण्यासाठीं निरनिराळीं वाक्यें किंवा वाक्यखंड उच्चारतांना गति कमीअधिक करणें आवश्यक असतें. भाषणांत आवाजांतील चढउताराप्रमाणें गतीसहि महत्त्व आहे. मार्गें एके ठिकाणीं बोलतांना घाई करूं नये म्हणून म्हटलें होतें. परंतु गति वाढविणें म्हणजे घाईघाईनें बोलणें नव्हे, हें ध्यानांत धरलें पाहिजे. बोलण्यांत निष्कारण घाई केल्यानें भाषण अस्पष्ट होतें. विशिष्ट वाक्य किंवा वाक्यखंड त्यांतील स्पष्टपणास बाध न आणतां हेतुपूर्वक द्रुतगतीनें उच्चारतां येतें. तोच प्रकार या ठिकाणीं अभिप्रेत आहे. अत्रे यांच्या 'जग काय म्हणेल' या नाटकांतील पुढील उतारा उदाहरणादाखल घेऊं:—

प्रकाश:—त्याला माझा काय इलाज ? उलट मला तुमच्याबद्दल दया वाटते.

दिवाकर:—दया वाटते तुला माझ्याबद्दल ? ( भेसूरपणें हंसतो ) मला तुझ्याबद्दल दया वाटते. सात वर्षे मी संसार केला आहे या बाईबरोबर—मी तिला तुझ्यापेक्षां जास्त ओळखतो.....  
 दुसऱ्याचा संसार आपण उधळून लावीत आहों ही भावना आज तुला मोठी अद्भुतरम्य वाटत असेल, पण माझे शब्द लक्षांत ठेव. आज माझा गळा हिनें कापला तसा ती तुझा कापल्यावांचून कधीं राहणार नाही. ( प्रकाश कांहीं बोलत नाही. ) माझं ऐकशील का जरा ! तूं हिला घरांत घेऊं नकोस ! तूं हिला थारा देऊं नकोस ! तुझ्या नाटकांतून तूं हिला हाकलून दे ! रस्त्यांत अन्नान्न करून तडफडून तडफडून मरूं दे सटवीला !

या उताऱ्यांतील अधोरेखारहित वाक्यांपेक्षां एकेरी अधोरेखा असलेली वाक्यें किंचित् गति वाढवून, व दुहेरी अधोरेखा असलेली वाक्यें त्याहीपेक्षां

किंचित् अधिक गति वाढवून उच्चारलीं असतां परिणामकारक होतील. सर्व वाक्यें सारख्याच गतीनें म्हटलीं असतां दिवाकराच्या अंतःकरणांतील वाढती प्रशुब्धता प्रेक्षकांस प्रतीत होणार नाही.

भाषण परिणामकारक करण्याच्या दृष्टीनें आणखी एका क्लृप्तीचें फारच महत्त्व आहे. ती म्हणजे दोन वाक्यांमधील किंवा वाक्यखंडांमधील विराम. भारतीय नाट्यशास्त्रांत यास “विच्छेद” अशी संज्ञा योजिली आहे. एखादे लांबलचक वाक्य म्हणतांना त्या वाक्याचे लहानलहान खंड पाडून प्रत्येक खंडानंतर थोडें थांबत जाणें हा प्रकार मार्गे सांगितलाच आहे. परंतु तो विराम प्रामुख्यानें नटाच्या सोईसाठी व प्रेक्षकांस वाक्य नीट ऐकू जाऊन त्याचा अर्थ स्पष्ट व्हावा यासाठी योजलेला असतो. हा विराम अत्यंत स्वल्प असतो. एका दमांत मोठें वाक्य म्हणण्याची गैरसोय दूर करणें हा हेतु त्यायोगानें साध्य होतो. शिवाय त्या विरामाच्या योगानें प्रेक्षकांसहि वाक्याचा अर्थ समजावयापुरता अवकाश मिळतो. एवढाच त्या विरामाचा उपयोग.

कित्येक वेळां विशिष्ट क्रिया किंवा हालचाल करण्यासाठी भाषण थोडा वेळ थांबवावें लागतें. हा विरामाचा दुसरा प्रकार होय. एखादे पात्र बोलत असतां मध्येच त्यास स्थानांतर करणें आवश्यक असेल, तर क्वचित् प्रसंगीं स्थानांतर केल्यानंतर भाषणाचा पुढील भाग बोलावा लागेल. किंवा बोलतां बोलतां एखादे पत्र फोडून वाचण्याचा प्रसंग असेल, तर भाषणांत थोडा खंड पडेल. असा विराम प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें कंटाळवाणा होण्याचा संभव नाही. कारण, प्रेक्षकांचें लक्ष वेचून त्यांची उत्कंठा कायम राखण्याचें कार्य ती क्रिया किंवा हालचाल करीत असते. एवढेच की, ती क्रिया किंवा हालचाल आणि विराम यांचा काळ-मेळ नीट बसला पाहिजे. म्हणजे क्रियेस किंवा हालचालीस जितका वेळ लागेल तितकाच भाषणांत खंड पडला पाहिजे. क्रिया संपतां संपतां पुढील भाषणाचा भाग सुरू व्हावयास पाहिजे. तसेंच विनोदामुळे प्रेक्षकांत हंशा पिकला असतां तो ओसरेपर्यंत नटानें थोडा वेळ भाषण थांबवणें इष्ट असतें. हाहि विरामाचा एक प्रकार आहे.

विरामाचा सर्वांत परिणामकारक प्रकार म्हणजे भावदर्शक विरामांचा. एक वाक्य ( किंवा वाक्यखंड ) संपल्यावर दुसरे सुरू करण्यापूर्वी किंचित् विराम घेतला असतां कित्येक वेळां विलक्षण परिणाम साधतां येतो. हा परिणाम विविध प्रकारचा असतो. एक तर विशिष्ट ठिकाणीं विराम घेतला असतां भाषणाच्या पुढील भागाबद्दल प्रेक्षकांच्या मनांत उत्कंठा जागृत होते. ' पुण्यप्रभाव ' नाटकांत वृंदावन वसुंधरेच्या मुलाचा तिच्या डोळ्यांदेखत वध करण्यास सिद्ध होतो त्यावेळचा संवाद पहाः—

**वृंदावनः**—वसुंधरे, अजून विचार कर. सुटलेला तीर पुन्हां सांपडणार नाही.

**वसुंधराः**—वृंदावन, तुम्हांला वीरगर्जनेनें शेवटचें सांगतें—पातिव्रत्याचें रक्षण करण्यासाठीं दुःखाचे डोंगर पोटांत गिळायला मी तयार आहे.

**वृंदावनः**—दामिनी, आण दीनाराला इकडे. वसुंधरे, \*अजून तुला थोडा वेळ आहे. ( फुली घातलेल्या ठिकाणीं विराम घ्यावयाचा आहे. )

या ठिकाणीं वृंदावनाच्या शेवटच्या वाक्यांत ' वसुंधरे ' या संबोधना-नंतर किंचित् थांबल्यानें, आतां हा मनुष्य मुलाचा प्राण घेणार कीं काय करणार, अशी उत्कंठा प्रेक्षकांच्या मनांत जागृत होते आणि पुढील घटनेवर त्यांचें लक्ष केन्द्रित होतें. ' भावबंधन ' नाटकांत मालतीचें घनेश्वरशीं लग्न ठरविल्याची बातमी, प्रभाकर, लतिका इत्यादिकांस धुंडिराज सांगतो त्या वेळीं त्यांना विलक्षण आनंद होतो, आणि कोणाशीं तिचें लग्न ठरलें असेल याबद्दल त्यांच्या मनांत उत्कंठा उत्पन्न झालेली असते. त्यासंबंधीं सांगतांना धुंडिराजाच्या तोंडीं " आपली मालती, वरं का प्रभा, घनेश्वरपंतांना द्यायची " असें वाक्य घातलें आहे. त्यांतील मधली संबोधनार्थी शब्दयोजना गडकरी यांनीं फार मार्मिकपणें केली आहे. ' आपली मालती ' हे शब्द उच्चारल्यानंतर ' वरं का प्रभा ' हे शब्द मध्यें घातल्यामुल्लें थोडा विराम आपोआपच घेतला जातो. त्या वेळीं त्यांची उत्कंठा पराकोटीला पोचलेली असते आणि पुढच्या ' घनेश्वरपंतांना द्यायची ' या शब्दांनीं स्फोट होऊन त्यांच्या आनंदाचा चक्काचूर होतो. या शेवटच्या शब्दसमूहापूर्वीचा विराम अत्यंत परिणामकारक होतो—

प्रेक्षकांच्या दृष्टीने नव्हे, कारण प्रेक्षकांस ते माहीत असते, तर प्रभाकर-लतिका यांच्या दृष्टीने. 'भाऊबंदकी' नाटकांत रामशास्त्री दादासाहेबांस देहान्त प्रायश्चित्त सांगतात त्या वेळचे वाक्य पहा: "दादासाहेब, पुतण्याचा खून करून गादी बळकावण्याचा भयंकर अपराध आपण केला आहे, त्या अपराधाबद्दल शास्त्रांत देहान्त प्रायश्चित्ताशिवाय दुसरे प्रायश्चित्त नाही." या वाक्यांत 'या अपराधाबद्दल' या शब्दानंतर क्षणभर विराम घेऊन पुढील वाक्यखंड स्पष्टपणे व ठासून उच्चारला असतां प्रेक्षकांची उत्कंठा जागृत होऊन तेवढा भाग अतिशय परिणामकारक होईल.

मनुष्याच्या मनांत क्षणाक्षणाला होत असलेले भावनात्मक बदल दर्शविण्यास विरामाचा उत्तम उपयोग होतो. जुन्या काळच्या नाटकांत जी स्वगत भाषणे असत, त्यांत पुष्कळ वेळां विविध भावनांचा खेळ दाखविला जात असे. त्या ठिकाणीं प्रत्येक बदलती भावना विरामाच्या योगाने दर्शविली असतां परिणामकारक होते. 'पुण्यप्रभावां'तील एक उदाहरण घेऊं:—

वसुंधरा:—कोणता ईश्वर ? वृंदावन, तुमच्या हृदयांतला ईश्वर.

वृंदावन:—( दचकून ) हां हृदया, वृंदावनाच्या हृदया, असें चरकून नकोस! भीतीनें असें दचकून कांपूं नकोस! \*पण मला ही भीति तरी कसली वाटली ? \* ईश्वराची—वृंदावनाच्या हृदयांतल्या ईश्वराची ? \* माझ्याहि हृदयांत ईश्वर आहेच का ? \*हृदयांत डोकावून पाहण्यासाठी. आंत बळण्याचा डोळ्यांना धीरच होत नाही! \*पण न होऊं दे—वृंदावन नुसत्या शब्दाने गांगरला असें कधीहि होणार नाही !

दुसरा उतारा खाडिलकरांच्या 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' या नाटकांतील आहे.

माधवराव:—म्हणू दे—काही हरकत नाही. माझे मन घट्ट झाले आहे. \* दरबारांत मी नागनाथाला शिक्षा सांगितली त्या वेळचे त्याच्या तोंडचे शब्द मला आठवूं लागले आहेत. \*म्हण, मला बशिल्याचा म्हण—दुसऱ्या कोणाचा म्हण. \* तुझें बोलणं हि खोटं नसेल.

या दोन्ही उताऱ्यांत फुली दिलेल्या ठिकाणीं किंचित् विराम घेतला



असतां बोलणाराच्या अंतःकरणांत चाललेली भावनांची खळबळ व्यक्त होते. विराम न घेतां हीं वाक्यें एकामागून एक भराभर म्हटलीं असतां कसा उलट परिणाम होतो तें प्रयोग करून पहावें. म्हणजे या ठिकाणीं विराम देण्याचें महत्त्व ध्यानीं येईल.

भावनांप्रमाणें बदलते विचारहि विरामानें व्यक्त करतां येतात. याचेंहि एक उदाहरण येथें घेऊं. 'भावबंधन' नाटकांत ( अं. १ प्र. ५ ) धनश्याम लतिकेनें केलेल्या अपमानाचा सूड घेण्याचा विचार करीत आहे, त्या वेळचें त्याचें भाषण पहाः—

“ उद्यां तुम्ही माझ्याशीं लग्न कराल ! \*कालपर्यंत मला मालती दुर्मिळपणानें मिळविण्याजोगी वाटत होती.\* पण धनेश्वराच्या उर्मट पोरीनें तें माझें मानी मन आज आपल्याकडे ओढून घेतलें आहे. एकदां मला असें ओढल्यावर पुढें माझ्या मगरमिठीतून मीं कुणाला अजून सुटूं दिलें नाहीं. एकटया तुझ्या लग्नाचे धिंडवडे काढून माझें समाधान व्हायचें नाहीं. तुझ्याबरोबर मालतीहि दुःखांत पडावयास पाहिजे.\* महेश्वराच्या गळ्यांत मालतीची धोंड बांधली तर ? प्रेमकल्पनांनीं पिसाळलेला तो मूर्ख मुलगा तिला कदाचित् आपल्या गळ्यांतला तन्मणि करील.\* नाहीं, लतिके, हें समाधान मी तुला लाभूं देणार नाहीं. ”

या स्वगत भाषणांत बदलत्या विचारांची मालिका योग्य स्थानीं विराम दिल्यानें अधिक स्पष्टपणें प्रतीत होईल. विशेषतः ' महेश्वराच्या गळ्यांत— ' या वाक्याच्या सुरुवातीला जरा अधिक विराम घेतला असतां कांहीं तरी नवीन विचार सुचला असल्याचें भासवितां येईल. तसेंच ' प्रेमकल्पनांनीं पिसाळलेला ' हें पुढील वाक्य आधींचा विचार खोडून काढणारें असल्या-मुळें त्या वाक्याच्या पूर्वी विराम घेणें आवश्यक आहे. या विरामाच्या योगानें पूर्वींचा आपला विचार आपणांस पटत नाहीं हें नटास सुचवितां येईल. अर्थात् हीं वाक्यें म्हणतांना आवाजाचा चढउतार, गति कमी-अधिक करणे, मुद्राभिनय इत्यादि उपायांची योजना करावीच लागेल हें सांगावयास नकोच.

विरामाचा योग्य उपयोग केल्यानें जसा तो अत्यंत परिणामकारक

होतो, तसा नको तेथें विराम दिल्यामुळे रसभंग होतो. अशा विरामास विराम म्हणण्यापेक्षा भाषणांत पडलेला खंड म्हणणें अधिक योग्य होईल. भाषण न आठवल्यामुळे मध्येच उत्पन्न होणारा खंड किती रसहानिकारक असतो हें सांगावयास नकोच. परंतु कांहीं विशिष्ट क्रियांच्या योगानेहि भाषणांत खंड पडला तर तो पुष्कळ वेळां हानिकारक ठरतो. उदाहरणार्थ, चहा किंवा पेय घेतांना दोन किंवा तीन पात्रें एकदम बोलावयाचीं थांबतात. अशा वेळीं संवादांत पडलेला खंड प्रेक्षकांस कंटाळवाणा वाटतो. विशेषतः त्या ठिकाणीं प्रेक्षकांची उत्कंठा वाढविणारा कांहीं भाग असेल, तर तो विराम प्रेक्षकांस असह्यच होतो. अशा वेळीं संवादांत खंड पडूं न देण्याची नटांनीं खबरदारी घेतली पाहिजे. विशिष्ट हेतूने बुद्ध्याच घेतलेला विराम वेगळा आणि निष्कारण प्रेक्षकांवर लादला गेलेला विराम निराळा. रंगभूमीवर घडणारी प्रत्येक क्रिया सार्थ व हेतुपूर्वक घडली पाहिजे हें तत्त्व या बाबतींत लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे.

भाषणपद्धतीतील यशस्विता साध्य करण्याचा एक महत्त्वाचा मार्ग म्हणजे भाषणांत भावना ओतणें. यासंबंधीं खरोखरी कोणतेहि तंत्र उपयोगी पडण्यासारखें नाहीं. विराम, गति, आवाजाचा चढउतार, या निरनिराळ्या पद्धतींचा अवलंब करूनहि भाषणांत भावनांची तीव्रता व्यक्त होईलच असें नाहीं. नट आपल्या भूमिकेशीं समरस झाला असेल तर ती भाषणांत उतरेल. कित्येक वेळां एखादा विचार किंवा भावना ठळकपणें व्यक्त करतांना नट भाषणांतील कांहीं भाग अधिक ठांसून म्हणतो. परंतु कांहीं वाक्यें ठांसून म्हणण्याऐवजीं हलक्या आवाजांत व कोणत्याहि विशिष्ट शब्दावर जोर न देतां म्हटलीं असतांच अधिक परिणामकारक होतात. 'भावबंधन' (अंक २ प्र. ४) नाटकांतील पुढील उतारा पहाः—

धुंडिराजः—बाळे, मीं सांगितलें तें सारें खरें आहे. एरव्हीं तुझा गळा कापायला मी खाटीक आहे का कसाई आहे ? पण बाळे, मी लाचार आहे ! मालती, मी या जगांत चोर ठरलों, दरोडेखोर ठरलों ! बाळे, तुझ्यासारखीं रत्ने ज्याच्या हातापायांशीं पडलीं आहेत तो मी चोरी करीन ? कुबेराचें भांडार दारावरून जाऊं लागलें तरीमुद्दां ज्यानें तें नुसतें पाहण्या-

साठी तुमच्यावरून क्षणभर नजर हलविली नसती, तो दीडदमडीच्या दागिन्यांचा लोभ घरील का ? बाळे, मी अपराधी नाहीं, नाडलों आहे. मी लबाड नाहीं, मी चोर नाहीं, मी कोणाचा कांहीं अपराध केला नाही. आल्या जन्मांत माझ्या हातून एकच अपराध झालेला आहे. या व्यवहारी जगांत, या धूर्त जगांत, बाळे, मी मोठाभावडा आहे, साधा आहे, बेडाबागडा आहे.....”

हे सर्वच भाषण अतिशय करुणरसपूर्ण आहे. परंतु त्यांतील सर्वच वाक्ये सारखीच ठासून व सारख्याच तीव्रतेनें म्हटलीं तर परिणामकारक होणार नाहीत. वरील उतान्यांत अधोरेखित केलेली वाक्ये किंचित् हलक्या आवाजांत व कमी तीव्रतेनें म्हटलीं असतां एकंदर भाषणांत विविधता येईल व करुणरसाचा अधिक उठाव होईल. कित्येक वेळां आघाताधिक्या- (over-emphasis) पेशां आघातन्यूनत्व (under-emphasis) अधिक परिणामकारक होतें. या प्रकारास भाषणपद्धतींतील छायाप्रकाश म्हणतां येईल.

एकंदरीत या प्रकरणांतील विवेचनावरून अभिनयकलेंत भाषणपद्धतीस किती महत्त्व आहे तें लक्षांत येईल. भाषणपद्धति म्हणजे अभिनयाचा प्राणच होय, असें म्हटलें तरी चालेल. अभिनयाच्या इतर शाखा त्यास केवळ साहाय्यक होत. भाषणपद्धति स्वाभाविक असावी असें आपण म्हणतो, तें अशा अर्थानें कीं, तींत सहजस्फूर्तता असावी. प्रत्येक वाक्य जणूं काय सहज स्फुरलें आहे अशा रीतीनें म्हटलें जावें. अर्थात् नाटकांतील भाषणपद्धति आणि रोजच्या व्यवहारांतील बोलण्याची पद्धति यांत केव्हांहि फरक राहणारच. एरव्हीं बोलतांना आपण पुष्कळच जलद बोलतो, आणि तें जवळ बसलेल्या माणसास समजतेंहि. नाटकांत इतकें जलद बोलल्यास हजारों प्रेक्षकांस भाषण समजणार नाही. एरव्हीं आपण कितीतरी हलक्या आवाजांत बोलतो. नाटकांत भाषण सर्व प्रेक्षकांस ऐकूं जाण्यासाठीं मोठ्यानें बोलावें लागतें. दुसऱ्या पात्रास एखादें रहस्य सांगावयाचें झालें तरी त्याच्या कानाशीं लागून, पण तें सर्वांना ऐकूं जाईल एवढ्या मोठ्यानें सांगावें लागतें. स्वगत भाषणांत कांहीं गोष्टी आपल्या मनाशीं बोलल्यागत

हलक्या आवाजांत बोलावयाच्या असतात, परंतु त्याहि मोठ्याने बोलाव्या लागतात, नाटकांतील ही विसंगति अपरिहार्य आहे. सिनेमामध्ये अशी भाषणे अगदी हलक्या स्वरांत म्हणतां येतात, त्या ठिकाणी ध्वनिक्षेपक यंत्राची योजना केलेली असल्यामुळे तें शक्य असतें.

नाटकांतील ही विसंगति दूर करण्याचा उपाय शोधून काढावयास पाहिजे. आज आहे या परिस्थितींत नाटकांतील कृत्रिमता गृहीत धरून चालणें भाग आहे. या दृष्टीने नाटकांतील भाषणपद्धति रोजच्या व्यवहारां-तील बोलण्यापेक्षां निराळी राहणारच. तींत कितीहि स्वाभाविकता आणली तरी तींतील कृत्रिमता पूर्णपणें नाहींशी करतां येणार नाहीं. अगदी स्वाभाविक भाषणपद्धति हजारो प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेऊं शकत नाहीं. पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकांत तर भाषणपद्धतींतील कृत्रिमता टाळणें जवळ जवळ अशक्य समजलें जातें. सामाजिक नाटक झालें तरी स्वाभाविकतेस कृत्रिमतेची जोड द्यावी लागते, तसें करण्यांतहि योजकता लागते. कृत्रिमतेचा अंश इतका थोडा असावा की, तो भासमान होऊं नये, परंतु प्रेक्षकांच्या हृदयाचा ठाव घेण्यास समर्थ व्हावा. या उलट भाषण-पद्धतींत अतिरिक्त नाटकीपणा आणणें हें स्वाभाविकतेस मारक ठरतें. एके काळीं आपल्याकडे हातवारे करून राणा भीमदेवी थाटाचीं भाषणें करणारा नट चांगला नट समजला जाई. अलीकडे लोकांची अभिरुचि बदलली आहे. नाटकी भाषणपद्धतीपेक्षां नेहमींच्या व्यवहारांतील साधी भाषणपद्धति त्यांस अधिक आवडते. स्वाभाविक भाषणपद्धतींत एक-प्रकारची सहजस्फूर्तता प्रतीत होते, आणि भाषणपद्धतीचा हा गुण अतिशय महत्त्वाचा आहे. म्हणूनच नटाला भाषणपद्धति शिकवितांना त्याच्या-कडून वाक्यांतील शब्दन्शब्द पाठ करून घेऊन वाक्य म्हणावयास लावण्यापेक्षां संबंध वाक्याचा भावार्थ नीट ध्यानांत घेऊन वाक्य म्हणावयाची संवय लावण्याकडे दिग्दर्शकांचा कटाक्ष असतो. याचा अर्थ शब्दन्शब्द पाठ करण्याची जरूरी नाहीं असा मात्र करावयाचा नाहीं. मूळ लेखकाच्या शब्दयोजनेंत होतां होईल तों बदल करूं नये हें मार्गें सांगितलेंच आहे. परंतु भाषण पाठ करतांना एकएक शब्दापेक्षां एकंदर वाक्याच्या भावार्थाकडे लक्ष देऊन भाषण पाठ करावें; तसें करतांना

मूळची शब्दयोजना जशीच्या तशी कायम ठेवण्याचा प्रयत्न करावा; सुरवातीस कांहीं शब्द इकडचे तिकडे होतील; परंतु कालांतराने मूळचे शब्द तोंडांत बसतील; एवढाच त्याचा अर्थ आहे. भाषण पाठ करतांना शब्द हे परिमाण (unit) न घरतां संबंध वाक्य हे परिमाण घरातें, किंबहुना वाक्ये पाठ करतांना त्यापेक्षां मोठें-संबंध परिच्छेदाचें-परिमाण दृष्टिआड होऊं देऊं नये, असा कांहीं तज्ज्ञांचा सिद्धांत आहे. एरव्हीं भाषण नुसतें पाठ केल्यासारखें दिसतें, त्यांत सहजस्फूर्तता दिसत नाही.

भाषणपद्धतीच्या या विवेचनांत ठिकठिकाणीं आवाजाचा चढउतार, गतीचें द्रुतत्व-मंदत्व, इत्यादि शब्दयोजना करून भाषण कसे म्हणावें तें सांगितलें आहे. परंतु हा विषयच असा आहे कीं, तो लिखित शब्दांच्या योगें नीट व्यक्त करतां येणार नाही. त्यासाठीं इंग्रजींत संगीताचें जसें स्वरलेखन असतें तसें स्वरलेखन तयार करावयास हवें. उदाहरणार्थ, पुढील वाक्यांत आवाजाचा चढउतार कसा करावा याचें शब्दांनीं दिग्दर्शन करतां येणार नाही. परंतु तें स्थूलमानानें रेषांच्या साहाय्यानें दाखवितां येईल.

**वृंदावन, भूपालांच्या नांवासाठी, वसुंधरेच्या पातिव्रत्यासाठी,**

**आर्यपतिव्रतांच्या पुण्यपरंपरेसाठी, माझा दीनार अशा**

**वीर मरणाला तयार आहे.**

यांत दर्शविलेल्या रेषांस अनुसरून आवाजाचा चढउतार साधतां येईल. किंवा त्यासाठीं दुसरीं कोणतीं तरी सोयीस्कर चिन्हे ठरवावीं.

अभिनयकला ही प्रामुख्याने प्रायोगिक स्वरूपाची कला असल्यामुळे तिच्या शाब्दिक विवेचनास केव्हांहि मर्यादा पडणारच, या कलेचे शिक्षण प्रात्यक्षिकाच्या द्वारेच अधिक चांगले देता येईल. ही मर्यादा ओळखूनच जितपत जमले तितपत या विषयाचे विवेचन या ठिकाणी केले आहे.

शेवटीं आवाजाचा चढउतार व शब्दोच्चारांतील स्वच्छपणा साधण्यासाठी ज्या उपायांचा अवलंब सहज करता येण्यासारखा आहे, त्यांचा थोडासा विचार करूं. स्पष्ट शब्दोच्चार करण्यासाठी जीभ, ओठ, टाळें इत्यादि अवयवांचा योग्य संयोग होणे कसे आवश्यक आहे ते मागे सांगितलेच आहे. या बाबतीत अभ्यास म्हणून कांहीं संस्कृत स्तोत्रांचा नित्य पाठ करणे उपयुक्त ठरेल. संस्कृतांतील जोडाक्षरयुक्त रचनेने वाणीस धार येते. वैदिक शास्त्रीपंडितांच्या वाणीमध्ये, इतकेच काय, नित्याच्या धार्मिक विधींतील मंत्र म्हणणाऱ्या भिक्षुकांच्या वाणीमध्ये किती स्वच्छपणा आलेला असतो याचा प्रत्यय सर्वांनाच असेल. यासाठीच जुन्या काळीं आपणांकडील मुलांना लहानपणीच पुरुषसूक्त, त्रिसुपर्ण, रामरक्षा, इत्यादि स्तोत्रे शिकविण्याची प्रथा होती. अलीकडे ती प्रथा नाहीशी होत चालली आहे. शाळेत कविता पाठ म्हणून घेण्याची व घडे वाचून घेण्याची पद्धतहि नाहीशी होत चालली आहे. याचा अनिष्ट परिणाम मुलांच्या वाणीवर होत असल्याचे स्पष्ट दिसते. नट होऊं इच्छिणाराने संस्कृत स्तोत्रे मोठ्याने म्हणण्याचा अभ्यास ठेवला, तर आवाजांत व वाणीत स्वच्छपणा निर्माण करण्यांत त्याचा निश्चित उपयोग होईल. तसेच इंग्रजी व मराठी कविता, बर्क, मेकॉले यांसारख्या इंग्रजी, व चिपळूणकर, शिवरामपंत परांजपे यांसारख्या मराठी शैलीकारांचे गद्य उतारे मोठ्याने वाचण्याचा अभ्यास करणेहि उपयुक्त होईल. आवाजाचे नियंत्रण करणे हाहि अभ्यासाचा विषय आहे. मूळचा आवाज अगदीच किरटा किंवा कोता असेल तर गोष्ट निराळी. एरव्ही सामान्यतः कोणत्याहि नटास शेवटच्या रांगेपर्यंत आवाज पोचविण्यासाठी मोठ्याने ओरडण्याची खरोखर आवश्यकता नसते. फुफ्फुसांतून संपूर्ण श्वास घेऊन गळा, जबडा इत्यादि नादोत्पादनास साहाय्य करणाऱ्या इंद्रियांचा पूर्ण विस्तार करून शब्द उच्चारला असता तो अस्पष्ट निवणार नाही.

यासाठी रंगभूमीवर उभे राहावयाचे तेहि छाती व मान ताठ ठेवून उभे राहणे आवश्यक आहे. कुबड काढून, मान खाली घालून उभे राहिल्याने संपूर्ण श्वास घेता येत नाही व गळ्यातून आवाजहि नीट निघत नाही. श्वास व गळा यांचा योग्य उपयोग केला असता खर्जासारखा मंद स्वरहि स्वच्छ ऐकू जातो. सर्वच नटांनी गाण्याचा अभ्यास करावा हे म्हणणे अप्रयोजकपणाचे ठरेल. परंतु खर्जासारख्या खालच्या स्वरांत, परंतु स्वच्छ आवाजांत वाचन करण्याचा अभ्यास कोणत्याहि नटाला करता येण्यासारखा आहे. आवाजाचा चढउतार साधण्याच्या दृष्टीने हा अभ्यास उपयुक्त ठरेल. 'पुण्यप्रभावां'तील ( अंक ४ प्र. १ ) वृंदावनाचे शोषेत बरळणे खर्जातच घेणे इष्ट होय; परंतु ते सर्व प्रेक्षकांस ऐकू जाणेहि तितकेंच आवश्यक आहे. यासाठी सतत अभ्यासाने आवाज कमावण्याची आवश्यकता आहे. मूळचा भरदार आवाज लाभला असूनहि त्यांत लवचिकपणा असेलच असे नाही. हे दोन्ही गुण साधण्यासाठी वर सांगितलेल्या किंवा तत्सम कोणत्याहि उपायांचा अवलंब करून आवाज व वाणी यांवर योग्य संस्कार घडवून आणणे होतकरू नटाच्या हिताचे आहे.

## ५ संवादपद्धति

मागील प्रकरणांत भाषणपद्धतीचें विवेचन केलें आहे तें एकेका पात्राच्या भाषणास अनुलक्षून केलें आहे. भाषण व संवाद यांत भेद आहे. संवाद हा दोन किंवा अधिक व्यक्तींत होत असतो. म्हणून नाट्यदृष्ट्या त्यांच्या परस्परसंबंधाविषयी वेगळें विवेचन करणें आवश्यक ठरतें. संवादाच्या प्रगतीबरोबर नाटकांतील कथानक पुढें सरकत असतें, भावनांचा चढउतार अव्याहत चालू राहत असतो व एकंदर नाट्याचा रसपरिपोष होत असतो. या रसपरिपोषास रंगभूमीवर वावरत असलेल्या सर्व पात्रांनी साहाय्य करावयाचें असतें. तो एक सहकारी प्रयत्न आहे. या बाबतींत सर्व पात्रांनी सहकार्य करणें अवश्य आहे. तें केलें नाहीं तर रसपरिपोष होत नाहीं.

दोन पात्रे रंगभूमीवर आहेत अशी कल्पना करूं. त्यांपैकी एक पात्र बोलत असतें त्यावेळीं आपल्या परीनें तें आपल्या भाषणांतून रसपरिपोष करण्याचा प्रयत्न करीत असतेंच. परंतु तें पात्र बोलत असतांना दुसऱ्या पात्रानें स्वस्थ बसून राहावयाचें काय ? याचें उत्तर असें की, हो, स्वस्थ बसावें, परंतु तो स्वस्थपणा सार्थ असावयास पाहिजे, निरर्थक, निर्जीव असतां कामा नये. अनभ्यस्त नटांच्या बाबतींत पुष्कळां असा अनुभव येतो की, आपलें भाषण म्हणून झाल्याबरोबर 'सुटलों एकदांचा' अशा भावनेनें ते प्रेक्षकांकडे किंवा इकडेतिकडे पाहत असतात. दुसरें पात्र काय बोलत आहे याकडे लक्ष देण्याची त्यांना आवश्यकता भासत नाहीं. त्याचें भाषण कुठें संपतें तें त्याचे लक्षांत असतें. तें संपलें की आपलें भाषण सुरू करावयाचें, एवढें त्यांस माहीत असतें. ही वृत्ति आभिनयकलेस अत्यंत बाधक आहे. बोलणाऱ्या पात्राला जसें बोलण्याचें काम करावयाचें असतें तसें ऐकणाऱ्या पात्रास ऐकण्याचें कार्य करावयाचें असतें, याचा पुष्कळ नटांना विसर पडतो. सामान्य व्यवहारांत दुसरा मनुष्य बोलत असतां आपण काय करीत असतो, या गोष्टीचा प्रत्येक नटानें विचार करावयास हवा. दोन व्यक्तींमध्ये उत्तर-प्रत्युत्तरें व्हावयाचीं



तर त्यांनीं एकमेकांचें बोलणें लक्षपूर्वक ऐकावयास नको काय ? आणिएकाच्या बोलण्याचा दुसऱ्याच्या मनावर परिणाम झाल्याशिवाय राहिल का ? तेव्हां एक पात्र बोलत असतां दुसऱ्या पात्रानें त्याच्या बोलण्याकडे लक्ष देणें आवश्यक आहे, इतकेंच नव्हे तर त्याच्या बोलण्याची आपल्यावर झालेली भावनात्मक प्रतिक्रिया अभिनयाच्या द्वारे दर्शविणेंहि आवश्यक आहे. यासच भावनात्मक प्रत्युत्तर (response) म्हणतात. नाट्यामध्ये अशा भावनात्मक प्रत्युत्तराचें फार महत्त्व आहे. दुसऱ्या पात्राकडून असें प्रत्युत्तर मिळालें नाहीं तर बोलणाऱ्या पात्रास स्वतःच्या भाषणांतून रसपरिपोष करणें कठीण जातें. दुसऱ्या पात्राचें सहकार्य मिळाल्याशिवाय नाट्य उत्पन्न होत नसतें. तालमीत रोज तींच तींच भाषणें ऐकल्यानंतर त्यांत नावीन्य राहत नाहीं, म्हणून त्या भाषणाकडे लक्ष द्यावेंसं वाटत नाहीं, असें म्हणणारे कांहीं हौशी नट निघतात. त्यांना उत्तर हेंच कीं, रोजरोज तेंच भाषण ऐकत असलों तरी रोज जणू कांहीं तें नव्याने ऐकत आहोंत असें दर्शविणें हें तर नाट्याचें मर्म आहे !

हें प्रत्युत्तर कसें द्यावयाचें ? एखाद्या पात्राचें भाषण लांबलचक असलें तर तोंपर्यंत आपण काय करावयाचें, हा प्रश्न अनभ्यस्त नटापुढें नेहमीं उभा राहतो. त्यास निश्चित उत्तर हेंच कीं, त्या पात्राचें प्रत्येक वाक्य लक्षपूर्वक ऐकल्यासारखें दाखवावें व त्याच्या भाषणांतील प्रत्येक शब्दाची आपल्या मनावर काय प्रतिक्रिया होत आहे तें अभिनयद्वारां दर्शवावें. प्रत्युत्तर देणें म्हणजे केवळ त्याच्या वाक्यास माना डोलावणें नव्हे, तर भावदर्शनाच्या द्वारे ती प्रतिक्रिया व्यक्त करणें होय. दुसऱ्या नटास उत्तेजन देण्यासाठीं जशी प्रत्युत्तराची आवश्यकता असते, त्याचप्रमाणें प्रेक्षकांवर करावयाच्या परिणामाच्या दृष्टीनेहि त्याचें महत्त्व आहे. प्रेक्षकांचें केवळ बोलणारांकडे लक्ष असतें असें नाहीं, तर ते ऐकणाऱ्या पात्राकडेहि लक्षपूर्वक पाहत असतात हें विसरून चालणार नाहीं. ऐकणाऱ्या पात्राच्या मनावर त्याचा काय परिणाम होत आहे याकडेहि त्यांचें लक्ष असतें. म्हणून तो परिणाम ऐकणाऱ्या पात्रानें एकसारखें दाखवीत राहिलें पाहिजे. यासाठीं मुद्राभिनय, अंगविक्षेप किंवा मध्येच काढलेला

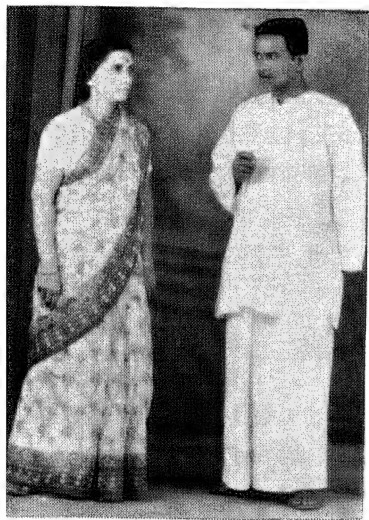
एखादा सूचक उद्गार, इत्यादि उपाय योजतां येतील. संवाद म्हणजे विचारांची किंवा भावनांची देवाणघेवाण होय. त्यांत एक पात्र बोलत असतां दुसरें पात्र निष्क्रिय राहिलें तर ती नुसतीच घेवाण होईल, देवाण होणार नाही.

भावनात्मक प्रत्युत्तर देतांनाहि बोलणाऱ्या पात्राच्या भाषणावरून प्रेक्षकांचें लक्ष निघून ऐकणाऱ्या पात्राकडेच प्रामुख्याने वेधलें जाईल इतकी तीव्रता प्रत्युत्तरांत येऊं न देण्याची खबरदारी घेतली पाहिजे. नाहीतर कांहीं विनोदी नटांना अशी संवय असते कीं, कसा तरी हंशा पिकविण्यासाठीं प्रत्युत्तरादाखल ते नसते चाळे करीत राहतात. त्या योगानें प्रेक्षकांचें लक्ष बोलणाऱ्या पात्राच्या भाषणावरून उडून सर्वस्वी त्याच्याकडेच लागतें. हा प्रकार गैर मानावयास हवा. भावनात्मक प्रतिक्रिया किती तीव्रतेनें व्यक्त करावयाची तें ऐकणाऱ्या पात्राचें स्वभाववैशिष्ट्य, नाट्यवस्तूतील स्थान, बोलणाऱ्या पात्राशीं त्याचे असलेले संबंध, इत्यादि गोष्टींवर अवलंबून राहिल. कित्येक वेळां तें दोन किंवा अधिक पात्रांच्या रंगभूमीवरील स्थानावर ( position ) अवलंबून राहिल. बोलणारा व ऐकणारा दोघे एकमेकांच्या जवळ उभे असतील तर ती प्रतिक्रिया सूक्ष्मपणें व्यक्त करावयास हवी; जर ते एकमेकांपासून दूर उभे असतील, तर ती अधिक ठळकपणें व्यक्त करावी लागेल. भावनात्मक प्रत्युत्तर देतांना अभिनयातिरेक करण्याचें मात्र कटाक्षानें टाळावें.

भावनात्मक प्रत्युत्तर परिणामकारक करण्यासाठीं ज्या निरनिराळ्या क्लृप्त्या योजतां येण्यासारख्या आहेत, त्यांतील एकदोन क्लृप्त्या उदाहरणादाखल घेऊं. समजा, एक पात्र बोलत असतां दुसरें पात्र येरझारा घालीत आहे, वर्तमानपत्र चाळीत आहे, पुष्पपात्रांशीं चाळा करीत आहे, किंवा दुसरी कुठली तरी क्रिया करीत आहे. अशा वेळीं बोलणाऱ्या पात्राच्या एखाद्या वाक्याचा आपल्यावर विशेष परिणाम झाल्याचें दाखवावयाचें असल्यास त्या वाक्याबरोबर ती क्रिया एकाएकी थांबविल्यानें इष्ट परिणाम योग्य रीतीनें दर्शवितां येईल. किंवा समजा, एक पात्र बोलत असतां दुसरें पात्र तोंड फिरवून बसलें आहे असें दाखविलें असेल, तर बोलणाराच्या

भाषणांतील आपल्या मनावर परिणाम करणारा उद्गार ऐकल्याबरोबर चटकन् बोलणाराकडे तोंड फिरविल्याने तो परिणाम दाखविता येईल. कित्येक वेळां याच्या उलट प्रकारानेहि परिणाम दर्शविता येतो. ऐकणारे पात्र बोलणाराकडे पाहत असेल तर अशा एखाद्या उद्गाराबरोबर तोंड फिरविणे हाहि उपाय करता येईल. निरनिराळ्या प्रसंगांस अनुसरून निरनिराळ्या प्रकारचा अभिनय करावा लागेल हें लक्षांत ठेवावें. त्या-बाबतीत अमुक एक संकेत पाळावा असें निश्चित सांगतां येणार नाही.

संवादांत जिवंतपणा आणावयाचा असेल तर पात्रांची उत्तर-प्रत्युत्तरे एकामागून एक चटकन् यावयास पाहिजेत. यासाठी विशेषतः ज्या ठिकाणी खटकेबाज संवाद असतात त्या ठिकाणी नटांनी नकला उत्तम पाठ केलेल्या असाव्या. अशा वेळीं पार्श्वसूचकावर अवलंबून राहणें घोऱ्याचें असतें. खटकेबाज संवादांत उत्तरप्रत्युत्तरांमध्ये खंड पडला किंवा थोडा जास्त वेळ गेला तरी रसभंग होतो. विशेषतः एका पात्राचें बोलणें अर्धवट तोडावयाचें असेल त्या वेळीं दुसऱ्या पात्रानें मध्ये वेळ न जाऊं देण्याची खबरदारी घेतली पाहिजे. वेळच्यावेळीं त्याचें वाक्य तोडलें नाहीं तर बोलणाऱ्या पात्राची कठीण स्थिति होते. मुळांत लेखकानें वाक्य अर्धें सोडलेलें असतें, तें त्याला पुरें करतां येत नाहीं, आणि दुसरें पात्र चटकन् बोललें नाहीं तर मधला अवकाश अतिशय अवघड होऊन बसतो. त्याकरितां ऐकणाऱ्या पात्रानें अशीं स्थानें नीट ध्यानांत ठेवावयास पाहिजेत. अर्धवट तोडावयाचें वाक्य किंचित् आधींच तोडलेलें पत्करतें. परंतु मध्ये पोकळी उत्पन्न झाल्याने फारच रसभंग होतो. त्या ठिकाणी काळमेळ बसविणें अतिशय अगत्याचें आहे. दोन पात्रांच्या भाषणांत मध्ये कांहीं विशिष्ट कारणानें विराम घेणें आवश्यक असेल तर गोष्ट निराळी. एरव्हीं दोन पात्रांच्या बोलण्यांत मध्ये वाजवीपेक्षां जास्त वेळ जाऊं नये. अर्थात् एका पात्राचें भाषण संपल्यावर तें प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबण्यास जो क्षणादोनक्षणांचा अवधि लागेल तितका मध्ये जाऊं देणें आवश्यक असतें. तेवढ्या अवधीचा मेळ बसविण्याची संवय करावी.



पृष्ठ ५७

मुद्रा भि न य



पृष्ठ ५७



अशा संवादांतील खटकेवाजपणा रसपरिपोषक ठरतो, इतकेंच नव्हे तर त्यांत एक प्रकारची सहजस्फूर्तता प्रतीत होते.

या ठिकाणी आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे. बोलणाऱ्या पात्रानें ऐकणाऱ्या पात्राकडे तोंड करून बोलावें कीं प्रेक्षकांकडे तोंड करावें ? यासंबंधी थोडा उल्लेख मागें एका ठिकाणी केला आहे. वास्तविक नेहमींच्या व्यवहारांत आपण ज्याच्याशीं बोलत असतो त्याच्याकडे तोंड करून बोलतो. नाटकांतहि वास्तववादाच्या दृष्टीनें तसेंच करावयास पाहिजे. परंतु त्यांत एक व्यावहारिक अडचण उत्पन्न होते. एकतर ऐकणाऱ्याकडे संपूर्ण मोहरा करून बोललें असतां आवाज प्रेक्षकांकडे फेकला न जातां पडद्याकडे फेंकला जातो; अर्थात् प्रेक्षकांस भाषण स्पष्ट ऐकूं येत नाहीं. दुसरे, बोलणाराचा मोहरा ऐकणाराकडे वळलेला असला म्हणजे प्रेक्षकांस त्याच्या मुद्रेवरील भावदर्शनाचें नीट आकलन होत नाहीं. रंगभूमीवर संपूर्णपणें प्रेक्षकांकडे मोहरा करून बोलणें योग्य नाहीं, तसें बोलतांना मोहरा सर्वस्वीं ऐकणाराकडे करणेंहि योग्य नाहीं. दोहोंचा समन्वय घालतां आला पाहिजे. स्थूलमानानें चेहऱ्याचा एक चतुर्थांश भाग ऐकणाराकडे व तीन चतुर्थांश भाग प्रेक्षकांच्या वाजूस येईल अशा बेतानें काटकोन करून बोलणें सामान्यतः सोईचें असतें (चित्र क्र. १) परंतु त्याच स्थितीत एकसारखें बोलत राहिलें तर तें कंटाळवाणें होतें. म्हणून मधूनमधून ऐकणाराकडे वळून बोलणें, व मधूनमधून विशेषतः भाषणांत जेथें सिद्धांतबजा वाक्यें असतील तीं प्रेक्षकांकडे वळून म्हणणें, हा मार्ग सोईचा होईल. कित्येक वेळां दोन पात्रें किंचित् मागें पुढें उभों असलीं तर पुढील पात्रास मागील पात्रांशीं बोलतांना मोहरा फिरवावा लागतो. तेंहि योग्य नाहीं. कारण त्याच्या मुद्रेवरील भाव प्रेक्षकांस दिसत नाहींत. अशा वेळीं उपाय असा कीं, बोलणाऱ्या पात्रानें ऐकणाऱ्या पात्राच्या किंचित् मागें उभें राहून त्याच्या खांद्यावरून बोलावें. विशेषतः दोन पात्रांमध्ये विरोधी वातावरण निर्माण झालें असेल तेव्हां हा प्रकार सोईचा असतो. एकाचें भाषण संपलें कीं, त्यानें एक पाऊल पुढें व्हावें व दुसऱ्या पात्रानें एक पाऊल मागें घेऊन त्याच्या खांद्यावरून बोलावें. (चित्र क्र. २)

एक पात्र बसलें असेल आणि दुसरें किंचित् त्याच्या मार्गे उभें असेल, तर तशी हालचाल करतां येणार नाही, हें खरें, अशा प्रसंगी बसलेल्या पात्रास वारंवार मार्गे वळून पाहावें लागूं नये, म्हणून त्यानें मध्येंमध्ये मार्गे वळून बोलल्यासारखें करून वर सांगितल्याप्रमाणें तीन चतुर्थांश मोहरा प्रेक्षकांकडे करून बोलावें.

सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट ही कीं, बोलतांना काय किंवा ऐकतांना काय, नटानें अशी वृत्ति अंगी बाणविण्याचा प्रयत्न करावा कीं, जणूं कांहीं रंगभूमि हेंच आपलें विश्व आहे. प्रेक्षकांकडे दुर्लक्ष करून भागत नाही हें खरें असलें तरी प्रेक्षकांच्या अस्तित्वाची फाजील जाणीव ठेवून काम करणाऱ्या नटाचा अभिनय कधीहि स्वाभाविक होणार नाही. अनभ्यस्त नटास बोलतांना प्रेक्षकांकडे मोहरा करून बोलावयास सांगण्यांत येतें. याचा उद्देश केवळ इतकाच कीं, भाषण प्रेक्षकांस स्पष्ट ऐकूं यावें. परंतु प्रेक्षकांकडे मोहरा करून बोलणें निराळें आणि प्रेक्षकांस उद्देशून बोलणें निराळें. अनभ्यस्त नट प्रेक्षकांस उद्देशून बोलल्यासारखें करतो. हा मोठाच दोष होय. कांहीं नट दुसऱ्या नटास उद्देशून बोलत असतांना चोरट्या नजरेनें मधून-मधून प्रेक्षकांकडे पाहतात. हाहि दोषच होय. सिनेमासृष्टींत अशा वृत्तीस camera-consciousness म्हणतात. ही वृत्ति प्रेक्षकांची ( सिनेमांत छायाचित्रकाराची ) फाजील जाणीव व समरसतेचा अभाव दर्शविणारी आहे. बोलत असतांना नटाची दृष्टि प्रेक्षकांवर रोखलेली नसावी, तर प्रेक्षकांच्या किंचित् वरच्या दिशेस असावी. विशेषतः स्वगत भाषण प्रेक्षकांकडे पाहून म्हणणें अगदीं चुकीचें आहे. स्वगत भाषणाच्या वेळीं दृष्टि प्रेक्षागृहाच्या समोरील एखाद्या कोपऱ्याकडे लावणें, म्हणजेच शून्यदृष्टि राखून बोलणें योग्य ठरतें. दोन पात्रांनीं एकमेकांशीं बोलतांना रंगभूमी-पलीकडील प्रेक्षागृहाच्या विश्वाचा स्वतःच विसर पाडण्याचा अभ्यास केला पाहिजे. एरव्ही तो दोन पात्रांचा संवाद न होतां एकेका पात्रानें प्रेक्षकांस उद्देशून केलेलें भाषण होईल.

संवाद परिणामकारक व्हावयाचे असतील तर आधीं नटांची नकल उत्तम पाठ असावयास पाहिजे. नकल पाठ नसल्यामुळें संवादाचा रसभंग

होणें यासारखें नटास दुसरें दूषण नाहीं. कित्येक हौशी नट अखेरपर्यंत नकल नीट पाठ करीत नाहींत व 'आम्ही बुवा प्रॉम्पटरवर मारून नेतो' अशी फुशारकी मारतात. पार्श्वसूचकावर अवलंबून राहण्यांत फुशारकी मारण्यासारखें कांहीं नाहीं. उलट हा मोठा दोष आहे हें प्रत्येक हौशी नटानें ध्यानांत ठेवावें. नकल पाठ नसली कीं, मुद्राभिनय नीट जमत नाहींच, परंतु दुसऱ्या नटालाहि असा मनुष्य चुका करून गोंधळांत पाडतो हें मागें सांगितलेंच आहे. या बाबतींतहि हें लक्षांत ठेवावें कीं, आपली नकल उत्तम पाठ असणें, हें दुसऱ्या नटाशीं सहकार्य करण्यासारखेंच आहे. स्वतःसाठीं नाहीं तर दुसऱ्यासाठीं तरी एवढी दक्षता घेणें प्रत्येक नटाचें कर्तव्य ठरतें.



## ६ रंगभूमीवरील हालचाली व समूहरचना

रंगभूमीवर बसणें, उठणें, चालणें, पडणें इत्यादि निरनिराळ्या हालचाली किंवा क्रिया कराव्या लागतात. समूहरचना म्हणजे दोन किंवा अधिक नटांनीं एकत्र येणें. यास इंग्रजींत grouping असें म्हणतात. हालचाली आणि समूहरचना यांचा विचार एका प्रकरणांत केला आहे, याचें कारण त्यांचा परस्परांशीं निकटचा संबंध आहे. हालचालींच्या योगानेंच समूहरचना साधतां येते, आणि समूहरचनेंतहि एक प्रकारची व्यवस्था अभिप्रेत असते. तीस सदोष चालचालींनीं बाध येऊं नये याबद्दल खबरदारी घेणें आवश्यक असतें.

आधीं हालचालींचा विचार करतांना बसण्याची, उभें राहण्याची किंवा चालण्याची ढब कशी असावी, तीत ऐटवाजपणा कसा आणावा, यासंबंधी थोडा विचार करूं. खरोखर या गोष्टींचें शब्दांत वर्णन करून सांगणें कठीण आहे. बसण्याउठण्यांतील, चालण्यांतील, बोलण्यांतील सफाई किंवा ऐटवाजपणा हा गुण कांहीं माणसांत स्वभावतःच असतो. नटाच्या अंगीं हा गुण मूळचाच असावा लागतो. तरीपण यासंबंधीं तज्ज्ञांनीं कांहीं व्यायामाचे प्रकार सांगितले आहेत. विशिष्ट प्रकारच्या व्यायामांनीं मनुष्याचें शरीर लवचिक बनतें व त्याच्या हालचालींत एक प्रकारची आकर्षकता उत्पन्न होते; उदाहरणार्थ, कांहीं लोकांना पोक काढून उभें राहण्याची किंवा बसण्याची संवय असते. हा दोष व्यायामानें दूर करतां येण्यासारखा आहे. कांहीं लोकांचीं पावले चालतांना जड पडतात, त्यांत व्यायामानें चपलता आणतां येते. बोलतांना मान ताठ ठेवून बोलण्याची संवय अभ्यासानें साध्य होण्यासारखी आहे. होतकरू नटानें या बाबतींत तज्ज्ञांचा सल्ला घेऊन व्यायाम केल्यास शरीरामध्यें आवश्यक तो लवचिकपणा येईल. उभें राहण्यांत, बसण्यांत, चालण्यांत स्वाभाविकपणा तर दिसावयास पाहिजे, परंतु गबाळेपणा दिसतां कामा नये. एरवीं रोजच्या जीवनामध्ये बोलण्याचालण्यांतील शिथिलता पाहणाराच्या तितकीशी ध्यानांत येत नाहीं; आणि आली तरी तिकडे कोणी फारसें लक्ष देत नाहीं. रंगभूमी

वरील नटाकडे प्रेक्षक चिकित्सक दृष्टीने पाहत असतात, आणि नटाच्या अंगी तरतरीतपणा असला पाहिजे अशी त्यांची अपेक्षा असते. कांहीं लोक साधे खुर्चीवर बसतात तेहि पाठीचा कणा मोडून खुर्चीत अंगाचे गांठोडे करून टाकल्यागत बसतात. रंगभूमीवर तसे करून चालणार नाही, अर्थात् पात्राच्या स्वभावांतच तसे दाखविले असेल तर गोष्ट वेगळी. सामान्यतः खुर्चीवर बसतांना दोन्ही खांद्यांचे पृष्ठभाग व कण्याचा खालचा भाग खुर्चीच्या पाठीला टेकले गेले पाहिजेत. सहजता येण्यासाठी पायावर पाय टाकून बसले असता बरे दिसते. परंतु गुडघ्यावर दुसऱ्या पायाचा घोटा टेकून पाय आडवा टाकून बसणे बरे दिसत नाही. स्त्रियांनी दोन्ही पाय खाली मोकळे सोडून घोड्याजवळ एकमेकांत अडकवून बसलेले बरे. खुर्चीवरून उठतांना दोन्ही पायांवर एकदम जोर देऊन उठण्यापेक्षा एक पाय पुढे व एक पाय जरा पाठीमागे ठेवून, पाठीमागच्या पायावर जोर देऊन उठावे.

मस्तक, खांदे, बाहु इत्यादिकांची ठेवण विशिष्ट मनोवृत्तीची द्योतक असते. मान ताठ ठेवून मस्तक व खांदे किंचित् मागे सारले असता स्वाभिमान, गर्विष्ठपणा, ताठरपणा इत्यादि मनाचे धर्म प्रकट होतात. नम्रपणा दाखवावयाचा असेल तर मान व खांदे सरळ, परंतु मस्तक किंचित् नमलेले असावे. मस्तक नम्र, मान सैल व खांदे किंचित् पुढे बांकलेले असता दीनवाणेपणा व्यक्त होतो. रंगभूमीवर निरनिराळ्या मनोवृत्ति प्रकट करावयाच्या असतात. एकाएकी वाटलेले आश्चर्य, भीति, अपेक्षा, निराशा, उत्साह, हर्ष, दुःख, चिंता, इत्यादिकांची निदर्शक शरीराची ठेवण कशी असावी हे सूक्ष्म अवलोकनाने ठरविता येते. उदाहरणार्थ, मस्तक नम्र करून दोन्ही हात पाठीमागे एकमेकांत अडकवून चालणारा मनुष्य विचारमग्न किंवा चिंतातुर दिसतो. तेच त्या प्रसंगी मस्तक उंचावलेले असेल तर बेफिकीर वृत्ति दिसून येईल.

उभे राहतांना किंवा चालतांना सामान्यतः शरीर व विशेषतः मान सरळ ठेवून चालावे. याचाहि अभ्यास करणे आवश्यक आहे. मान ताठ ठेवतांना तारतम्य ठेवणे इष्ट आहे. मान अधिक ताठ ठेवली तर

स्वमावांत ( नसता ) गर्विष्ठपणा किंवा अभिमान दिसेल. परंतु खाली मान घालून उभें राहण्याची फार लोकांना संवय असते. ती नाटकांत फारच घातुक ठरते. त्यानें एकतर गवाळेपणा दिसतो आणि शिवाय नटाचा आवाज दबल्यासारखा निघतो व तो क्वचित् प्रेक्षकांपर्यंत पोचतहि नाही. हे दोष अभ्यासानें काढून टाकावे.

यानंतर उठणें, बसणें, चालणें इत्यादि हालचाली कशा रीतीनें कराव्या, कोणत्या हेतूनें कराव्या, त्यायोगानें कोणता विशिष्ट परिणाम साधतां येतो, याचें विवेचन करूं. कांहीं वेळां मध्येच उठणें अगर बसणें अगर येरझारा घालणें इत्यादि क्रिया केवळ विविधता साधण्यासाठीं केल्या जातात. संबंध प्रवेशांत एखादें पात्र एके ठिकाणीं बसून राहिलें किंवा उभें राहिलें तर तो प्रवेश कंटाळवाणा होण्याचा संभव असतो. तो तसा होऊं नये म्हणून निरनिराळ्या पात्रांनीं (अर्थात् त्या त्या प्रसंगास व आपल्या भूमिकेस अनुसरून) मधून मधून अवस्थांतर करणें इष्ट असतें हें खरें; परंतु प्रवेश कंटाळवाणा होऊं नये म्हणून हालचाल करणें, हा अभावरूप हेतु होय व तो प्रकार एकंदरीत गौणच मानावा लागेल. हालचालीचा हेतु भावरूप असला पाहिजे. त्याचाच येथें प्रामुख्यानें विचार करावयाचा आहे.

प्रथम एक गोष्ट निश्चित लक्षांत ठेवावयाची ती अशी कीं, रंगभूमीवरील कोणतीहि हालचाल विशिष्ट हेतूनें व्हावयास पाहिजे. प्रत्येक हालचाल त्या त्या प्रसंगास अनुसरून झाली पाहिजे. अशी कोणतीहि हालचाल होऊं नये कीं जिचें समर्थन करतां येणार नाही. केवळ विविधता साधण्यासाठीं हालचाल करणें हा हेतु गौण होय हें मार्गे सांगितलेंच. नाट्यदृष्ट्या आवश्यक असा कांहीं तरी हेतु त्याच्या पाठीमागे असला पाहिजे. उदाहरणार्थ, कांहीं विशिष्ट हालचाली माणसाच्या मनाची विशिष्ट अवस्था दर्शविण्यासाठीं केल्या जातात. मन अस्वस्थ असतां बसलेला मनुष्य उठून उभा राहतो किंवा येरझारा घालूं लागतो. अस्वस्थ मन शांत झालें असतां येरझारा घालणारा मनुष्य खाली बसतो. हताश झाला असतां मनुष्य मटकन् खाली बसतो. तात्पर्य, प्रत्येक हालचालीत

मनुष्याच्या मनाचें प्रतिबिंब उमटलें पाहिजे. तसें जर दर्शवावयाचें कारण नसेल तर ती हालचाल असमर्थनीय ठरेल. कांहीं नटांना बोलतांना उगाच इकडे तिकडे करण्याची संवय असते. याचा अर्थ नवीनपणानें बुजल्यामुळें त्यांना एका जागीं स्थिर उभें राहतां येत नाहीं. उलट कित्येक वेळां तोंडानें फारसें कांहीं न बोलतां नुसत्या विशिष्ट हालचालीनें मनुष्याची मनःस्थिति व्यक्त करतां येते; नव्हे, बोलण्यानें व्यक्त होणार नाहीं इतकी केवळ हालचालीनें व्यक्त करतां येते. रांगणेकर यांच्या ‘आशीर्वाद’ नाटकांतील पहिल्या अंकांत तात्यांच्या कांहीं हालचाली अशाच अर्थपूर्ण आहेत. त्यांची नोकरी सुटलेली असते व त्या दिवशीं संध्याकाळीं ते अत्यंत अस्वस्थ मनःस्थितींत घरीं येतात. त्यांच्या मुलींना या गोष्टीची कल्पना नसते. आपली मनःस्थिति मुलींच्या ध्यानांत येऊं नये ही तात्यांची इच्छा असते. त्या वेळीं तोंडावर लटकें हास्य दर्शविण्याचा त्यांचा प्रयत्न, मध्येच उठणें, मध्येच बसणें, मध्येच फेऱ्या घालणें, इत्यादि हालचाली इतक्या सूचक आहेत कीं, या गृहस्थाच्या मनांत कांहींतरी चाललें आहे हें प्रेक्षकांच्याहि ध्यानांत यावें. त्यांच्या तोंडीं त्यावेळीं भाषण असें फार थोडें आहे. केवळ हालचालींनीं त्यांची अस्वस्थ मनःस्थिति सूचित केली आहे. जुन्या नाटकांत इतका सूचकपणा आढळत नाहीं. त्यांत पात्रें आपल्या तोंडानें आपल्या मनःस्थितीचें वर्णन करतांना दिसतात. उदाहरणार्थ, ‘पुण्यप्रभाव’ नाटकांत (अं. ६ प्र. ४) वृंदावनाच्या हृदयांतील सदसद्व्यवृत्तीचा लढा गडकरी यांनीं वृंदावनाच्या स्वगत भाषणांत ठिकठिकाणीं व्यक्त केला आहे, तो पाहाः—

“अटीला पेटलेल्या शत्रूनें अगदीं तलवारीवर ठेवण्यासाठीं मान पुढें करायला इतक्या निकरानें सांगितलें असतें तर मीं खात्रीनें माघार घेतली नसती ! पण एका अबलेनें हार घालण्यासाठीं मान पुढें करायला सांगितली असतां माझ्याकडून अगदीं न कळत आणि क्षणमात्राचाच कां होईना, पण विलंब कां बरें व्हावा ? ”

“या विचारानें माझ्या निश्चयाला थरकांप सुटून तोहि नाचावयाच्या बेतांत येऊं पाहत आहे ! वृंदावन, केवळ एका बोलभांड बायकोच्या बडबडण्यानें जर तुझें हृदय खळबळूं लागलें तर.....”

“अजून तेच शब्द ! हृदयांतल्या त्या शब्दांनीं सारखें येमान मांडलें आहे ! त्यांच्या मिश्र कोलाहलांतून ‘बुंदावन, वसुंधरेचें रक्षण कर’ असा आक्रोश निघत आहे !.....कानांवर हात ठेवून उपयोगी नाही ! माझ्या मनाची चलबिचल माझ्या शरीराच्या अनिश्चित हालचालींमुळे वसुंधरेच्या लक्षांत येईल.....”

या ठिकाणीं त्या वेळची मनाची अवस्था बुंदावनानें आपल्या शब्दांनीं न सांगतां केवळ हालचालींनीं सूचित केली तर तें अधिक कलात्मक दिसेल.

हालचालींची गतिमुद्धां मनुष्याची मनःस्थिति दाखविते. संथपणें येरझारा घालणारा मनुष्य काळजीत असेल किंवा विचारमग्न असेल. तोच संतापलेला मनुष्य जोराजोरानें येरझारा घालील. निराश झालेला मनुष्य स्थानांतर करतांना जड पावलांनीं चालेल, तर रागावलेला मनुष्य त्वरेनें चालेल.

कांहीं हालचाली विशिष्ट अर्थाच्या सूचक असतात. ‘दूरचे दिवे’ या नाटकांत (अंक १) तारामती विश्रामला आपल्या व्यापारी कंपनीस सरकारी पाठिंबा मिळवून देण्याकरितां गळ घालीत असते. तीं दोघेहि कोचावर बसलेलीं असतात. विश्राम तिची मागणी धुडकावून लावतो. तारामतीनें नानाप्रकारें त्याचें मन बळविण्याचा प्रयत्न केल्यानंतरहि “या बाबतींत मला कांहीं करतां येत नाही, हेंच माझें शेवटचें उत्तर आहे” असें तिला निर्वाणीचें उत्तर देऊन विश्राम कोचावरून उठून झटकन् एका बाजूला जाऊन उभा राहतो. ही त्याची शेवटची हालचाल अर्थपूर्ण असल्यामुळे आवश्यक होऊन बसते. “आतां मी या बाबतींत तुमच्याशीं अधिक बोलूं इच्छीत नाही” असें जणूं कांहीं त्या हालचालीनें तो तिला सुचवितो. त्या वेळीं बसल्या जागींच किंचित् मोहरा फिरवून तो बसला तरी तो अर्थ प्रकट होऊं शकेल. परंतु उठून दूर उभें राहण्यानें त्याच्या निश्चयाची तीव्रता अधिक परिणामकारक रीतीनें व्यक्त होईल. त्या संबंध प्रवेशांत तारामतीच्या हालचाली तर अत्यंत सूचक आहेत. सुरुवातीस आपल्या सौंदर्याची मोहिनी विश्रामवर घालून त्याची संमति मिळविण्याचा तिचा प्रयत्न चाललेला असतो. त्या वेळीं ती करीत असलेल्या हालचाली अशाच सूचक आहेत. मध्येच त्याच्या पाठीमागे येऊन उभें राहणें, मध्येच

जवळच्या खुर्चीवर बसणें, नंतर हलकेच कोचावर त्याच्या अगदीं जवळ येऊन बसणें, त्याच्या खांद्याला हलूच हातांतल्या पंख्याचा स्पर्श करणें, इत्यादि प्रकार तिची त्या त्या वेळची वृत्ति दर्शवितात. शेवटीं त्यानें निर्वाणीचें नकारात्मक उत्तर दिल्याबरोबर आपले सर्व उपाय खुंटले असें वाटून ती आपला पवित्रा बदलते. त्याच्या जीवनांतील रहस्य चव्हाट्यावर मांडण्याची धमकी देऊन ती चटकन् बाजूला जाऊन उभी राहते. जणू कांहीं “ आतां आपणां दोघांत समरप्रसंग उत्पन्न झाला आहे; मी तुम्हांला आव्हान देत आहे; तुमच्यांत हिंमत असेल तर तें स्वीकारा ” असें ती त्याला सुचवीत असते. अशा सूचक हालचालींचें महत्त्व नाटक पाहत असतांना सामान्य प्रेक्षकांच्या एकदम ध्यानांत येत नाहीं. परंतु त्या वेळीं तशी हालचाल केली नाहीं तर मात्र किती बेरंग होतो तें कोणत्याहि प्रेक्षकांच्या चटकन् लक्षांत येतें.

कित्येक वेळां विशिष्ट हालचालींनीं वातावरणनिर्मितीस साहाय्य होतें. अत्रे यांच्या “ जग काय म्हणेल ” या नाटकांत ( अं. १ ) उल्काचें गाणें सुरू असतांना दिवाकर प्रवेश करतो. डॉक्टर, प्रकाश, वर्षा इत्यादिकांच्या मेळाव्यांत आपली बायको गाणें म्हणत आहे हें पाहिल्याबरोबर दिवाकर आश्चर्यचकित होतो व मनांतल्या मनांत संतापतो. प्रवेश करतांच तो आधीं दारांत थबकून उभा राहतो. त्या मंडळीचें त्याच्याकडे लक्ष जातांच उल्का एकदम गाणें बंद करते, सर्वजण उठून उभे राहतात, आणि दिवाकर सावकाश एकएक पाऊल टाकीत पुढें येतो. एकेक पावलागणिक त्याचें आश्चर्य आणि संताप व्यक्त होत असतो. त्या वेळींच पुढें उडणाऱ्या खटक्याचें वातावरण उत्पन्न होतें. तो चटकन् तसाच पुढें आला तर तें वातावरण उत्पन्न होणार नाहीं. नुसती पावलांची हालचालसुद्धां कितीतरी अर्थपूर्ण होऊं शकते. हेतुपूर्वक एखादें पाऊल मार्गे किंवा पुढें टाकलें असतां त्यांत कितीतरी अर्थ भरतां येतो. एखादा नट पडद्यापाठीमार्गे उभा असतां त्याचीं पावले दिसण्यापुरताच पडदा वर करावा आणि त्याच्या नुसत्या पावलांवरून तो कसलेला नट आहे कीं अनभ्यस्त नट आहे हें ओळखावें, इतकें पावलांच्या नुसत्या ठेवणीनें मुचाविलें जाऊं शकतें.

वातावरण निर्माण करणाऱ्या हालचालीचें आणखी एक उदाहरण देतां येईल. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांत (अं. ४ प्र. ५) वसुंधरेच्या समक्ष वृंदावन तिच्या मुलाचा वध करण्यासाठीं येतो, त्या प्रसंगीं वृंदावनाच्या प्रवेशाबरोबर बुरखा घेतलेली कालिंदी पाळण्यांतल्या मुलास जणूं कांहीं सांभाळण्यासाठीं चटकन् त्याच्याजवळ जाऊन उभी राहते व वसुंधरा गंभीर होऊन जागच्या जागीं स्थिर उभी राहते, क्षणभर शांतता पसरते, मग वृंदावन एकेक पाऊल टाकीत पुढें येतो, या निरनिराळ्या हालचालींमुळे भीतीचें वातावरण उत्पन्न होतें. शिवाय वसुंधरेचें स्वभाववैशिष्ट्य उठावदार रीतीनें दिसून येतें.

रंगभूमीवरील हालचालींत प्रवेश व निष्क्रमण या क्रियांना फार महत्त्व आहे. या दोन क्रियांच्या सफाईत नटाच्या अभिनयकौशल्याची कल्पना येते. दिवाणखान्यास दार असेल तर दार उघडून किंवा नुसता पडदा बाजूला सारून प्रवेश करण्यांतहि सफाई दिसून येते. तालमी घेत असतांना प्रत्यक्ष रंगभूमीची सजावट उपलब्ध नसल्यामुळे प्रवेश व निष्क्रमण कसे करावें व कोठून करावें यासंबंधी जरूर ती काळजी घेतली जात नाही, असा साधारण हौशी नटांचा अनुभव असतो. त्यासाठीं शक्य तों दारें व पडदे असलेल्या खोलींत तालमी करून या गोष्टींची संवय केली पाहिजे.

प्रवेश व निष्क्रमण या दोन्ही क्रिया परिणामकारक करण्यासाठीं त्यांत नाट्य ओतण्याचा नटानें प्रयत्न करावा. प्रत्येक पात्राच्या प्रवेशानें नाट्यास विशिष्ट वळण लागत असतें हें विसरतां कामा नये. प्रत्येक पात्राचा प्रवेश अर्थपूर्ण असतो. प्रवेश केल्याबरोबर प्रेक्षकांचे डोळे चटकन् त्या पात्राकडे लागतात. त्या वेळीं प्रेक्षकांची उत्कंठा जागृत करण्याइतकें सामर्थ्य त्या प्रवेशांत आणलें पाहिजे. निष्क्रमणाची क्रियाहि तितकीच परिणामकारक करणें आवश्यक असतें. अनभ्यस्त नट बहुतेक अशा वृत्तीनें निष्क्रमण करितात कीं जणूं कांहीं "चला सुटलों, संपलें काम एकदांचें" असें त्यांस वाटत असावें. अशा प्रकारचें निष्क्रमण निरर्थक व निर्जीव होतें. रंगभूमीवरील सर्व हालचाली अर्थपूर्ण असाव्या हा जो सिद्धांत मागें सांगितला तो या ठिकाणीं पुनः ध्यानांत घरावा.

कांहीं नट प्रेक्षकांकडे पाहात पाहात, जणू कांहीं प्रेक्षकांवर आपल्या प्रवेशाचा काय परिणाम होत आहे तें हेरीत रंगभूमीवर प्रवेश करितात. प्रवेश केल्यानंतर थोडा वेळ रिकामा मिळाल्याबरोबर प्रेक्षकांत कोण कोण मंडळी बसली आहेत याची टेहळणी करण्याची कांहीं नटांस संवय असते. ही प्रवृत्ति स्वाभाविक असली तरी ती नाट्यास बाध आणणारी आहे. नट आपल्या भूमिकेशीं समरस झाला नाही असा या कृतीचा अर्थ होतो. वास्तविक प्रवेश करण्यापूर्वीपासूनच नटानें आपल्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. हें अभ्यासानें साध्य होण्यासारखें आहे. आपल्या भूमिकेशीं समरस झालेला नट प्रेक्षकांकडे पाहात राहणार नाही. तो आपल्या चिमुकल्या काल्पनिक विश्वांत रमला पाहिजे. आपल्या व्यक्तित्वाची फाजील जाणीव किंवा आत्मसंज्ञा ( self-consciousness ) नाट्यास बाधक ठरते. स्वत्व विसरणें हा तर नाट्याचा आत्मा होय.

प्रवेश व निष्क्रमण या दोन्ही क्रियांमध्ये काळाचा मेळ बसविणें अगत्याचें आहे. एखादें पात्र प्रवेश करितें त्या वेळीं त्याच्या तोंडीं एखादें वाक्य घालून रंगभूमीवर असलेल्या पात्रांच्या भाषणांत खंड पाडलेला दाखविलेला असतो; किंवा तें पात्र आलेलें पाहून त्याला उद्देशून त्यापैकी कोणी बोलल्याचें दाखविलेलें असतें; किंवा त्याच्या आगमनाची सूचना रंगभूमीवरील पात्रांस न मिळाल्यानें कांहीं पेंचप्रसंग निर्माण झाल्याचें दाखविलेलें असतें. कसाहि प्रकार असला तरी त्याचा प्रवेश ठराविक क्षणींच होणें आवश्यक असतें. त्यांत एक क्षणभर उशीर झाला किंवा घाई झाली तर सगळाच बेरंग होतो. विशिष्ट क्षणीं एखाद्या पात्राचा प्रवेश असतांना रंगभूमीवर असणाऱ्या पात्रांस त्याच्यासाठीं खोळंबून राहावें लागलें तर काय परिणाम होतो, तें नाट्यरसिकांस सांगावयास नकोच. अशा वेळीं एकेक क्षण युगासारखा वाटतो, हा सर्वच नटांचा अनुभव असेल. तोच प्रकार निष्क्रमणाचा. भाषण करून झाल्याबरोबर एखादें पात्र निष्क्रमण करीत असेल तर त्याचें शेवटचें वाक्य साधारणपणें पडद्यांत शिरतां शिरतां संपावें. भाषण संपतांच झटक्यासरशीं निष्क्रमण केल्याचें दाखवावयाचें असेल तर गोष्ट निराळी. तें निष्क्रमण परिणाम-



कारक होतें व भाषण संपवून तें पात्र पडद्यांत अंतर्धान पावेपर्यंत मध्ये वेळ जात नाही. विशिष्ट अपवादभूत प्रसंग सोडून दिले तर भाषण पूर्ण झाल्यानंतर पात्र पडद्यांत जाईपर्यंतचा वेळ 'रिकामा वेळ' म्हणतां येईल. तो काल एकदोन क्षणांचाच असेल, परंतु त्या वेळीं एकेक क्षण मोठा वाटतो हें मागें सांगितलेंच आहे. भाषण संपवून झटक्याने निष्क्रमण केलें असतां मध्यंतरीं जो काल (अर्ध्या क्षणाचा कां होईना) जातो, त्या वेळीं प्रेक्षक (रंगभूमीवरील इतर पात्रेहि) निष्क्रमण करणाऱ्या पात्राकडे आश्चर्याने, क्रोधाने (किंवा इतर कोणत्याहि भावनेनें) पाहता राहिल्यामुळें तेवढा कालावधि रिकामा राहिला असें म्हणतां येणार नाही. रेंगाळत निष्क्रमण करण्यानें मधला काळ रिकामा राहिल्यासारखा वाटतो व तो त्या वेळीं असह्य वाटतो. सामान्यतः निष्क्रमण करणाऱ्या पात्रानें आपलें शेवटचें वाक्य संपण्याच्या सुमारास पडद्याकडे जाण्याची तयारी करावी, म्हणजे वाक्य संपून पडद्यांत शिरेपर्यंत मध्ये वाजवीपेक्षां अधिक वेळ जाणार नाही.

दोन पात्रे एकमेकांशीं बोलत बोलत प्रवेश करीत आहेत असा प्रसंग असेल तर त्या वेळीं कांहीं संकेत पाळणें आवश्यक असतें. सामान्यतः बोलणाऱ्या पात्रानें दुसऱ्या पात्राच्या किंचित् पुढें असावें असा संकेत आहे. तसेंच ऐकणाऱ्या पात्रानें प्रेक्षकांच्या बाजूस असावें व बोलणारानें त्याच्या पलीकडच्या म्हणजे पाठीमागच्या पडद्याच्या बाजूस असावें. बोलणारें पात्र पुढें असल्यामुळें दुसऱ्या पात्राशीं बोलतांना तें एकसारखें मागें वळून बोलूं लागलें तर त्याची चाल खेकड्यासारखी आडवी होईल. तशी चाल रंगभूमीवर अतिशय बेढब दिसते. वस्तुतः त्याला मागें वळून बघण्याचें कांहीं कारण नाही. मोहरा किंचित् प्रेक्षकांकडे करून त्यानें सरळ पुढें चालावें. त्यायोगें त्याचा चेहरा प्रेक्षकांस दिसून त्याचें बोलणेंहि स्पष्ट ऐकूं जाईल.

रंगभूमीवरील हालचालींसंबंधी आणखी कांहीं स्थूल संकेत लक्षांत ठेवावे. कांहीं महत्त्वाचे संकेत पुढें दिले आहेत:-

( १ ) दोन किंवा अधिक पात्रे रंगभूमीवर असतील तर त्यांनीं तसेंच

कारण असल्याशिवाय रंगभूमीच्या एका कडेस उभे राहू नये. सामान्यतः पात्रे रंगभूमीच्या मध्यभागी असावी. सर्व पात्रे एकाच ठिकाणी गर्दी करून उभी राहिली असता रंगभूमीचा बाकीचा भाग रिकामा राहतो. रंगभूमीवरील सामान व पात्रे मिळून एक समतोल चित्र तयार व्हावयास पाहिजे. रंगभूमीवर अशा समतोलपणास फार महत्त्व आहे. सामानाची व वस्तूंची मांडणी करतांनाहि रंगभूमीवर समतोलपणा साधावा लागतो. एकाच बाजूस बरेचसे जड सामान ठेवले असता समतोलपणास बाध येतो. परंतु तसे करणे अपरिहार्य झाल्यास पात्रांनी दुसऱ्या बाजूस आपले वजन टाकून समतोलपणा साधावा.

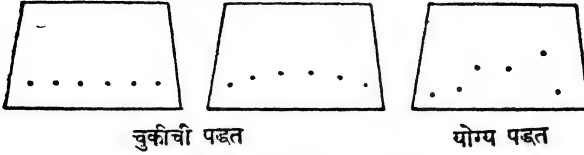
( २ ) दोन किंवा अधिक पात्रे एका वेळीं रंगभूमीवर असली तर कोणत्याहि एका पात्राने दुसऱ्या पात्रास झांकू नये. प्रेक्षकांस सर्व पात्रे स्पष्ट दिसली पाहिजेत. हा दोष अनभ्यस्त नटांकडून सहज घडतो. अशा वेळीं झांकल्या गेलेल्या पात्राने किंचित् बाजूस सरकून अनवधानाने आपणांस झांकणाऱ्या पात्राची बाजू सांवरून घ्यावी.

( ३ ) तसेच विशिष्ट कारण असल्याशिवाय सर्व नटांनी उभे राहणे किंवा बसलेले राहणे योग्य नाही. त्याने विविधतेस बाध येतो व ते अस्वाभाविक दिसते. निरनिराळ्या पात्रांनी निरनिराळे पवित्रे ( positions ) घ्यावे.

( ४ ) भाषणाच्या ओघांत दुसऱ्या पात्राजवळ जावयाचे झाल्यास खेकड्यासारख्या आडव्या पवित्र्याने चालू नये. पुष्कळ अनभ्यस्त नट प्रेक्षकांकडचा आपला मोहरा फिरविणे योग्य नाही, असा विचार करून नकळत आडव्या चालीने पावले टाकतात. अशा वेळीं प्रेक्षकांकडचा मोहरा वळवून आपल्या नेहमीच्या पद्धतीने सरळ दुसऱ्या पात्राकडे वळून चालावे. त्यायोगाने चालीत मोकळेपणा व स्वाभाविकपणा दिसतो.

( ५ ) तीनचार किंवा अधिक पात्रे रंगभूमीवर उभी आहेत असा प्रसंग असेल तर त्या सर्वांनी एका सरळ रेषेत उभे राहू नये, किंवा शक्य तो अर्धवर्तुळ करूनिहि उभे राहू नये, तर एकमेकांशी कोन करून उभे राहावे. तसेच एकमेकांपासून अगदी सारख्या अंतरावर उभे राहू

नये. त्यायोगाने प्रमाणबद्धता साधत असली तरी ती स्वाभाविकतेस बाधक ठरते. रोजच्या व्यवहारांत आपण अशा प्रमाणबद्ध सैनिक शिस्तीने उभे राहत नाही. पुढील आकृतीवरून याविषयी थोडी कल्पना येईल.



( ६ ) सामान्यतः स्थान बदलतांना विशेषतः निष्क्रमण करतांना दुसऱ्या पात्राच्या पुढून जाऊं नये, मागून जावें. सामान्यतः म्हणण्याचें कारण इतकेंच कीं, त्या त्या प्रसंगास अनुसरून ही कृति करावयाची आहे. उदाहरणार्थ, दुसरें पात्र रंगभूमीच्या बरेंच मागील बाजूस असेल, किंवा स्थानांतर वा निष्क्रमण करणारी व्यक्ति प्रेक्षकांच्या नजरेत प्रामुख्याने भरावी असा प्रसंग असेल तर तसें करणें समर्थनीय ठरेल. एरव्हीं दोन किंवा तीन पात्रे जवळजवळ उभीं किंवा बसलेलीं असतां एका पात्रानें दुसऱ्या पात्राच्या अंगावरून जाऊं नये.

( ७ ) एखादें पात्र प्रेक्षकांशीं अर्धसन्मुख ( profile ) उभें असेल व त्यास तोंड फिरवून स्थानांतर करावयाचें असेल तर त्यानें पार्श्व-भूमीच्या बाजूनें तोंड फिरवूं नये. त्यामुळे क्षणभर कां होईना प्रेक्षकांकडे पाठ फिरते. प्रेक्षकांच्या बाजूस वळून तोंड फिरविणें ही योग्य पद्धत होय. अर्थात् प्रेक्षकांकडे पाठ फिरविणें हा नेहमींच दोष ठरतो असें नाही. विशिष्ट प्रसंगीं तसेंहि करावें लागतें. परंतु प्रसंगाच्या वैशिष्ट्यानें त्या कृतीचें समर्थन करतां आलें पाहिजे.

( ८ ) चारपांच पात्रे बोलत असतां एखाद्या महत्त्वाच्या पात्रानें प्रवेश केला असतां त्या पात्रास मध्यवर्ति स्थान द्यावें लागतें. अशा वेळीं इतर पात्रांनीं त्यास जागा करून देतांना मोहरा न फिरवितां एकदोन पावले मागे किंवा बाजूला सरावें. तोंड फिरवून स्थानांतर केलें असतां गोंघळ उडाल्यासारखें दिसतें.

रंगभूमीवर कांहीं हालचालीवजा क्रिया करणे वाटते तितकें सोपें नसतें. रोजच्या व्यवहारांत त्या सहजगत्या घडत असतात, परंतु कृत्रिमपणें त्या घडवून आणण्यासाठीं रोज तालमीच्या वेळीं त्यांचा अभ्यास करणे आवश्यक असतें. अशा कांहीं क्रियांचा आतां विचार करूं.

कुस्ती किंवा द्वंद्वः—पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकांत कुस्तीचे किंवा द्वंद्वाचे प्रसंग कित्येक वेळां घातलेले असतात, तलवारीचें द्वंद्वयुद्ध असल्यास दोन्ही नटांनीं तलवारीचे पट्टे खेळण्याचा सराव करणे आवश्यक असतें. 'कीचकवध' नाटकाच्या शेवटच्या अंकांत भीम कीचकास खाली पाडून त्याच्या छातीवर बसतो असा प्रसंग आहे. 'स्वयंबर' नाटकांत कृष्ण रूक्मीला खाली पाडतो असा प्रसंग आहे. 'प्रेमसंन्यासा' सारख्या सामाजिक नाटकांतहि कमलाकराला दरोडेखोराशीं द्वंद्व करण्याचा प्रसंग येतो. प्रसंग कसलाहि असो, त्यांत वास्तवतेचा आभास निर्माण व्हावयास पाहिजे, ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. कुस्तीच्या देखाव्यांत निदान थोडा वेळ दोघांनीं एकमेकांवर मात करण्याचा प्रयत्न केल्याचें दाखवून मग पडणारानें पडावें. पडण्याची क्रिया स्वाभाविक तर दिसली पाहिजे, परंतु पडणाऱ्या नटानें धाडकन अंग टाकून दिलें तर गंभीर प्रसंगां भलताच विनोद उत्पन्न होण्याचा संभव असतो. सामान्यतः कोणत्याहि पडण्याच्या क्रियेंत नटानें आपला तोल जाऊं न देतां, शरीराचा भार आधीं गुडघ्यावर, नंतर एका बाजूला वळून मांडीवर, नंतर हाताच्या साहाय्यानें कुशीवर व खांद्यावर, अशा क्रमानें टाकीत जावें व शेवटीं आडवें पडावें. अर्थात् ही क्रिया अत्यंत त्वरित झाली पाहिजे. वर वर्णिल्याप्रमाणें क्रियेचा एक-एक अंश सुटा दिसला तर त्यांत कृत्रिमता येईल. विशेषतः या क्रिये-संबंधीच्या वरील सूचना द्वंद्वापेक्षां सुन्यानें किंवा तलवारीनें भोसकल्या-नंतर खाली पडण्याच्या प्रसंगास अधिक लागू होतील. अशा भोसकून मारण्याच्या प्रसंगां आणखी एक खबरदारी घेणें आवश्यक आहे. भोसकून मारणारानें प्रेक्षकांच्या बाजूस किंचित् पाठ करून उभें राहावें आणि वार करतांना प्रतिपक्षास झांकून टाकावें. प्रत्यक्ष भोसकण्याचा प्रकार प्रेक्षकांस दिसूं नये.

**श्रीमुखांत देणें:**—रंगभूमीवर श्रीमुखांत भडकावण्याची क्रिया अति-वास्तववादी करणें हें दुसऱ्या पात्रास गैरसोयीचेंच होणार. परंतु तो प्रकार टाळणेंहि तितकेंच गैरसोयीचें. सर्कशींतील विदूषक या बाबतींत जी योजना करतात—एकानें श्रीमुखांत मारण्याचा आविर्भाव करणें व दुसऱ्यानें टाळीनें नुसता आवाज करणें—तिचा अवलंब करण्यास प्रत्येकाय नाहीं, परंतु तो प्रकार बेमालूम झाला पाहिजे. एरव्हीं गंभीर प्रसंगीं विनोद उत्पन्न व्हावयाचा. त्यापेक्षां सोपा मार्ग म्हणजे प्रत्यक्ष श्रीमुखांत देणें—अर्थात् फार लागणार नाहीं अशा बेतानें—व त्याच वेळीं पडद्यांतून झांजेचा आवाज काढणें हा होय.

**बेशुद्ध पडणें:**—ही क्रिया करण्यासाठीं सबंध शरीर अगदीं सैल सोडावें. मान, खांदे, बाहु, मांडया, गुडघे इत्यादि ठिकाणचे स्नायू व सांधे सैल सोडले असतां शरीर आपोआप कोसळल्यासारखें होतें. डोळे किंचित् जड झाल्यासारखे करावे. बेशुद्ध होऊन कोचावर किंवा खुर्चीवर पडल्याचें दाखवावयाचें असेल तर पडण्याची क्रिया तितकीशी अवघड जात नाहीं. परंतु जमिनीवर पडावयाचें असेल तर मागें द्वंद्वयुद्धाच्या बाबतींत खालीं पडण्याचा जो क्रम सांगितला आहे तोच अनुसरावा. बेशुद्ध पडल्यावर इतर लोक उचलून नेतात असें दाखवावयाचें असेल तर पडलेल्या पात्रानें आपले सर्व अवयव तसेच सैल सोडावे. मान किंवा पाय ताठ केल्यास तें ओंगळ दिसतें; शिवाय उचलणाऱ्या लोकांसहि त्या स्थितींत उचलणें जड जातें.

**नमस्कार, मुजरा इत्यादि:**—अपरिचित पात्रांचा परिचय करून देण्याचा प्रसंग सामाजिक नाटकांत येतो. त्या वेळीं परस्परांस नमस्कार करावयाचा असतो. एरव्हीं आपण नमस्कार करतो तो बराच दिलाईनें करतो. नाटकांतील नमस्कारांत थोडाफार नाटकीपणा आणणें आवश्यक असतें. ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांत मुजरा करण्याचे प्रसंग येतात. मुजरा करतांना कमरेत बांकून उजवा हात तीन वेळां खालींवर करावयाचा असतो. या प्रकाराचाहि अभ्यास करणें आवश्यक असतें. आयत्या वेळीं करूं असें म्हणून चालत नाहीं.

खाणें, पिणें इत्यादि:—रंगभूमीवर कित्येक वेळां खाद्य पदार्थांचा समाचार घेण्याचा, किंवा चहा, सरबत, मद्य इत्यादि पेयें घेण्याचा प्रसंग येतो. एरव्ही व्यवहारांत तो 'सुयोग' असला तरी रंगभूमीवर कित्येक वेळां तो 'प्रसंग'च होऊन बसतो. जेवणाचा प्रसंग नाटकांत दाखवूं नये असा जुन्या काळीं संकेत पाळीत असत. परंतु जेवण नाही तरी खाद्य-पदार्थांचें सेवन नाटकांत वर्ज्य मानीत नाहीत. खाणें-पिणें व बोलणें या दोन्ही क्रिया एकाच वेळीं करणें सोपें नाही. तोंडांत पदार्थ किंवा पेयाचा घोट घेतला म्हणजे बोलणें आपोआपच थांबतें. त्यासाठीं काळाचा योग्य मेळ घालण्याची आवश्यकता भासते. घांस किंवा घोट ध्यावयाचा तो आपल्या भाषणाच्या वेळीं न घेतां दुसऱ्याच्या भाषणाच्या वेळीं घ्यावा. दुसऱ्याचें भाषण संपेपर्यंत घांस किंवा घोट गिळून झाला पाहिजे. पदार्थ खाण्याचा किंवा पिण्याचा नुसता अभिनय करूं नये, तर तो प्रत्यक्ष खावा. कारण नुसता अभिनय प्रेक्षकांच्या सहज ध्यानांत येतो. यासाठीं घांस नेहमीं लहान घ्यावा. चर्वणाची व गिळण्याची क्रियाहि स्वाभाविक दिसली पाहिजे. गरम पेय पिण्याचा प्रसंग असेल तर तें पेय आधींच थंड केलेलें असावें. नाही तर पितांना त्रास होतो. हें सर्व मुद्दाम सांगण्याचें कारण असें कीं, या क्रिया वाटतात तितक्या सोप्या नसतात, व त्या करीत असतांना योग्य काळमेळ बसला नाही तर भलत्या ठिकाणीं विराम घ्यावा लागून, शिवाय अनभ्यस्त नट त्या क्रिया करीत असतांना जरा बावरून जाण्याचा संभव असतो. यासाठीं तालमींच्या वेळीं त्यांचा थोडाफार अभ्यास करणें आवश्यक असतें. काळमेळाचें एक उदाहरण 'दूरचे दिवे' या नाटकांतून देतां येईल. दुसऱ्या अंकांत सौदामिनी व तारामती यांचें चहापान चालू असतांना तारामती आपल्या हरबलेल्या अंगठीचा उल्लेख करते. त्याच वेळीं चहाचीं पात्रें घेऊन जाण्यासाठीं आंत आलेल्या नोकरास सौदामिनी अंगठीबद्दल विचारते. "थांब, मी नोकराला विचारतें हं" हें सौदामिनीचें वाक्य संपतांच नोकर आंत येतो असें दाखविलें आहे. त्याच्या आधीं सुमारे पांच मिनिटें तिनें नोकराला चहा आणावयास सांगितलेलें असतें. म्हणजे तारामतीनें अंगठीचा उल्लेख करीपर्यंत दोर्धीचा चहा संपला पाहिजे. चहा आधीं पिऊन

झालेला असला तर बरेंच, परंतु नोकर आंत आला असतां चहा पिऊन झाला नाही तर घाईघाईने तो पिऊन संपवावा लागेल. यासाठीं दोघींनीं आपल्या संभाषणांत वेळ साधून योग्य वेळीं चहा संपविला पाहिजे.

**सिगारेट ओढणें:**—सिगारेट ओढण्याचा प्रत्यक्ष उल्लेख नाटकांत असून तें आवश्यकच असेल, तर सिगारेटची संवय नसलेल्या नटाला त्याचा अभ्यासच करणें प्राप्त आहे. तें आवश्यक नसेल तर अशा नटानें रंगभूमीवर सिगारेट पिण्याचें टाळावें हें उत्तम. कारण काडी ओढून सिगारेट पेटविण्यापासून पुढील सर्व क्रिया सफाईनें करावयाच्या म्हटल्या म्हणजे त्यासाठीं रोजची संवयच पाहिजे. अनभ्यस्त नटाचें सिगारेट ओढणें कृत्रिम व बेढब दिसतें व तें प्रेक्षकांच्या सहज ध्यानांत येतें. खाण्यापिण्याच्या क्रियेप्रमाणें सिगारेट ओढण्यांतहि काळमेळ साधणें आवश्यक असतें. आपलें भाषण संपल्यावरच सिगारेटचा झुरका मारावा. तोंडांत सिगारेट ठेवून बोलण्याचें टाळावें हें बरें. त्यानें शब्दोच्चार स्पष्ट होत नाहीत.

**दारू पिऊन झिंगणें:**—दारू पिऊन झिंगलेल्या माणसाच्या अडखळत झोळण्याचालण्याचें नाट्य करीत असतां शरीराचे सर्व स्नायू सैल सोडावे. शब्दोच्चार जड भासावे, परंतु अस्पष्ट असूं नयेत. या प्रकारांत अभिनया-तिरेक (over-acting) होण्याचा फार संभव असतो, तो टाळावा.

**मृत्यु:**—रंगभूमीवर पात्रास येणाऱ्या मृत्यूंत स्थूलमानानें दोन प्रकार संभवतात. एक एखाद्या शस्त्राच्या आघातानें येणारा तात्काळ मृत्यु व दुसरा इतर नैसर्गिक कारणांनीं आलेला मृत्यु. पहिल्या प्रकारांत क्षणाधीत मृत्यु आलेला दाखविलेला असेल तर तो प्रकार अभिनयाच्या दृष्टीनें त्यांतल्या त्यांत सोपा असतो. मार्गे वर्णन केल्याप्रमाणें त्या वेळीं धाडकनू कोसळून पडण्याच्या पद्धतीचाच अवलंब करावयाचा. अशा वेळीं फक्त खबरदारी एवढीच ध्यावयाची कीं, पडतांना शक्यतो पार्श्वभूमीच्या पडद्याच्या बाजूस, म्हणजे प्रेक्षकांपासून दूरच्या बाजूस पडावें, व मृताचा चेहरा एखाद्या खुर्चीच्या मार्गे किंवा कुठल्या तरी सामानाच्या आड, प्रेक्षकांस न दिसेल अशा ठिकाणीं आला तर बरें. कारण मृत्यूची कळा चेहऱ्यावर

दर्शविणें सोपें नाहीं. नाहीं म्हटलें तरी मंदपणें चाललेला श्वास प्रेक्षकांच्या लक्षांत येतोच. दुसऱ्या प्रकारांत-साबकाश येणाऱ्या मृत्युंत-अधिक कुशलता योजावी लागते. मरणापूर्वी पात्राच्या तोंडी कांहीं भाषण घातलें असेल तर त्यांत स्वाभाविकता आणण्यासाठीं विशेष प्रकारचा प्रयत्नच करावा लागतो. मरणाऱ्या माणसाचा क्षीण होत जाणारा आवाज काढतांना त्यांतील अक्षरनक्षर प्रेक्षकांस स्पष्ट ऐकूं गेलें पाहिजे, ही खबरदारी घेतली पाहिजे. प्रत्यक्ष मृत्यूच्या क्षणीं आंचके येतात व शरीराचे अवयव-विशेषतः हात व पाय ताठ होतात. या क्रियांचा अभ्यास करणें आवश्यक असतें. मृत्यूनंतर मनुष्य मान टाकतो त्या वेळीं मोहरा प्रेक्षकांच्या विरुद्ध बाजूस करावा, हें श्रेयस्कर होय. याचें कारण मागें सांगितलेंच आहे.

याशिवाय, मनुष्य थकलेला असेल, झोंपेला आलेला असेल, किंवा झोंपेंतून जागा होत असेल व जांभई देत असेल, तर त्या त्या प्रसंगीं विविध अवयवांच्या हालचाली कशा होतात, याचें सूक्ष्म अवलोकन करून त्यांचें अनुकरण करण्याचा अभ्यास करावा. कृत्रिमपणें जांभई देणें तर फार कठीण असतें, तें फार थोड्यांना साधतें. मुद्दाम देऊं म्हटल्यानें जांभई येत नाहीं. परंतु मानेचे व खांद्याचे स्नायु आवळून अंगाला आळेपिळे दिले तर जांभई येऊं शकते. स्वाभाविकपणें जांभई येत असेल तर तसा प्रयत्न करून पाहावा.

आतांपर्यंत रंगभूमीवरील हालचालींचा विचार झाला. यानंतर समूह-रचनेचा विचार करावयाचा. मागें सांगितलेंच आहे कीं, हालचाली व समूहरचना यांचा फार निकट संबंध आहे. हालचालीच्या योगानेंच समूहरचना साधत असतें किंवा चुकीच्या हालचालींनीं ती बिघडते. समूहरचना म्हटली म्हणजे त्यांत चार, पांच किंवा अधिक पात्रांच्या स्थानासंबंधी व्यवस्था साधण्याचा अर्थ येतो. या बाबतींत चित्रकलेची मदत घेतां येईल. चित्रकार अनेक वस्तू एकत्र मांडलेल्या दाखवितो तेव्हां तो त्याची एक विशिष्ट रचना योजतो. त्या रचनेमुळे संबंध चित्रांत एक प्रकारचा समतोलपणा येतो. या त्याच्या रचनेस composition असें



म्हणतात, रंगभूमीवरील सामान व निरनिराळीं पात्रे यांच्या रचनेतहि समतोलपणा साधला पाहिजे. याविषयी थोडेंसे विवेचन याच प्रकरणांत मागे केले आहे. या ठिकाणीं अनेक पात्रांनीं आपसांत समतोलपणा कसा साधावा, गर्दीच्या देखाव्याच्या वेळीं अव्यवस्थितपणा कसा टाळावा याचा थोडासा विचार करावयाचा आहे. गर्दीच्या देखाव्यांत निरनिराळ्या पात्रांचीं स्थाने आधीपासून योजून ठेवणे आवश्यक असते. त्यांतहि गर्दीतील पात्रे रंगभूमीच्या दोन बाजूस सारखीं विभागलीं गेलीं म्हणजे समूहरचनेतील समतोलपणा साधला असें होत नाही. त्यांपैकीं एक पात्र महत्त्वाचें असून इतर सर्व पात्रांपेक्षां नाट्यदृष्ट्या अधिक वजनदार असेल, तर ते एकच पात्र एका बाजूस व इतर पात्रे दुसऱ्या बाजूस उभीं राहिलीं असतां योग्य समूहरचना साधल्यासारखी होईल. उदाहरणार्थ, अत्रे यांच्या 'मी उभा आहे' या नाटकांतील अगदीं सुरुवातीचा प्रवेश पाहा. चाळीचे मालक दाजीसाहेब यांस त्यांचे भाडेकरी आपल्या तक्रारी मांडण्यासाठीं भेटावयास आलेले असतात व तेथे मालक व भाडेकरी यांची खडाजंगी उडते. या ठिकाणीं मालक दाजीसाहेब ही व्यक्ति नाट्यदृष्ट्या सर्व भाडेकऱ्यांपेक्षां वजनदार असल्यामुळे, व त्यांच्या भांडणांत चाळीचा मालक एका बाजूस आणि सर्व भाडेकरी विरुद्ध बाजूस, असे दोन पक्ष पडत असल्यामुळे, रंगभूमीवरहि तशीच रचना व्हावयास पाहिजे. तरच समूहरचना साधल्यासारखी होईल. वरील उदाहरणांत दाखविल्याप्रमाणें दोन पक्ष उघडपणें वेगळे पडत नसतील तर सामान्यतः गर्दीच्या प्रवेशांत एक किंवा दोन महत्त्वाचीं पात्रे असतील तीं रंगभूमीच्या मध्यभागीं असावीं व इतर पात्रांनीं त्यांच्यापेक्षां किंचित् पाठीमागे उभे राहावे. 'कीचकवध' नाटकांत कीचक भरसभेंत द्रौपदीचें वस्त्रहरण करूं पाहतो, त्या वेळीं कीचक व द्रौपदी हीं दोन पात्रे उठून दिसावीं यासाठीं त्या दोघांना मध्यवर्ती स्थान देणें युक्त होय. 'स्वयंवर' नाटकांत श्रीकृष्ण शिशुपालावर खड्ग उगारतो व रुक्मिणी त्यास 'खड्ग मागे घ्या' अशी विनंति करिते. त्या ठिकाणीं श्रीकृष्ण, शिशुपाल व रुक्मिणी हीं तीन पात्रे प्रामुख्याने दिसलीं पाहिजेत. तेव्हां तीं मध्यभागीं असावीं. या ठिकाणीं शिशुपाल व श्रीकृष्ण असे दोन पक्ष पडतात व इतर दरबारी

माणसें केवळ दर्शक असतात. यामुळे तेथे ' मी उभा आहे ' या नाटकांत दाखविल्याप्रमाणे विभागणी होणार नाही, हें उघड आहे.

समूहरचनेच्या निमित्ताने गर्दीच्या देखाव्यांचा विषय सहजच निघाल्या-मुळे त्यासंबंधी कांहीं बाबींचा उल्लेख करावासा वाटतो. गर्दीच्या देखाव्यांत सर्वच पात्रांस बोलावयाचें असतें असें नाही, त्यांपैकी एकादोघांनाच बोलावयाचें असतें. हीं पात्रे रंगभूमीवर किंचित् पुढच्या बाजूस असावीं हें सांगावयास नकोच. इतरांना जरी कांहीं बोलावयाचें नसलें तरी नाटककाराने विशिष्ट हेतूने त्यांची योजना केलेली असल्यामुळे त्या सर्वांना त्या देखाव्यांत विशिष्ट कार्य करावयाचें असतें. अर्थात् नाटककाराचा हेतु साध्य करण्यासाठी त्या सर्वांनीं हातभार लावणें आवश्यक ठरतें. ' मी उभा आहे ' या नाटकांतील आतांच दिलेलें उदाहरण घेऊं. त्या ठिकाणीं भाडेकऱ्यांचा प्रवक्ता बलदेव हा त्यांच्यातर्फे आपलीं गाव्हाणीं चाळीच्या मालकासमोर मांडीत असतो. त्या वेळीं इतर पात्रांनीं त्याच्याशीं विविध प्रकारें सहकार्य केलें पाहिजे. मालक व आपला प्रवक्ता यांच्या भाषणांची आपणांवर होणारी प्रतिक्रिया इतर पात्रांनीं व्यक्त करावयास पाहिजे. मधून मधून संमतदर्शक, विरोधदर्शक, आश्चर्यसूचक, अशा विविध उद्गारांनीं व क्वचित् आपसांत कुजबूज करून हें सहकार्य व्यक्त करतां येईल. एरवीं त्या लोकांचें अस्तित्व निरर्थक ठरेल. अशा वेळीं आपणांस काय उद्गार काढावयाचे आहेत त्यांसंबंधी त्या सर्व पात्रांस योग्य कल्पना असावी. तें सर्व आधीं तालमी घेतांना योजलेलें असावें. आयत्या वेळीं आणून उभ्या केलेल्या लोकांकडून तें काम करून घेणें चुकीचें होय.

रंगभूमीच्या मांडणीत विविधता आणली असतां योग्य समूहरचना साधण्यास मदत होते. रंगभूमीच्या खोली ( depth ) चा पूर्ण उपयोग करून संपूर्ण रंगभूमीवर निरनिराळ्या पातळ्या ( levels ) साधतां आल्या तर समूहरचनाहि अधिक आकर्षक होते. श्री. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत निरनिराळ्या पातळ्यांची योजना फार कलात्मक पद्धतीनें केलेली आढळते. त्यांच्या नाटकांत सामान्यतः एका वेळीं ७-८ पात्रे रंगभूमीवर वावरत असल्यामुळे त्यांना समूहरचनेसाठीं निरनिराळ्या पातळ्यांची योजना

करणे सोयीचें होतें. 'पठाण' या नाटकांतील गढीच्या देखाव्यांत उजव्या बाजूला खोली असते. तिच्या पुढील पडवी एका पातळीवर, त्याच्या पुढें दोन पायऱ्या उतरल्यावर दुसरी लहानशी पडवी असते. त्याच्यापेक्षा खालच्या पातळीवर मधोमध जमिनीवर खाट असते व डाव्या कोपऱ्यांत खाटेपेक्षा कमी उंचीची, चौरंगाच्या आकाराची लहानशी बैठक असते. या निरनिराळ्या ठिकाणी माणसे बसलेली दाखविली म्हणजे रंगभूमीच्या रचनेंत विविधता उत्पन्न होऊन उत्कृष्ट समूहरचना साधता येते. अर्थात् त्यासाठी रंगभूमि विस्तृत असावी लागते. तसेंच 'दीवार' या नाटकांत मागील बाजूस वरच्या माडीचा भाग दाखविला असून दोन बाजूस वर जाण्यासाठी जिने असतात. कांहीं पात्रे खाली, कांहीं जिन्यावर, तर कांहीं माडीवर, अशी विभागली गेली तर उत्कृष्ट समूहरचना साधण्यास चांगला वाव मिळतो.

गर्दीच्या देखाव्यांत सर्व पात्रांना सहकार्य कसे करता येतें याचेंहि श्री. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत प्रात्यक्षिक पहावयास मिळतें. त्यांच्या नाटकांत गर्दीचे देखावे अनेक असतात. रंगभूमीवरील निरनिराळ्या पात्रांनी आपापल्या परीने एकाच देखाव्यास उठाव आणावा यासाठी त्यांच्या नाटकांत परिश्रमपूर्वक योजना केलेली आढळते. 'दीवार' नाटकांत सुरुवातीसच जमीनदाराच्या घरांत दिवाळीचा उत्सव चालला असल्याचें दाखविलें आहे. पांचपंचवीस मंडळी जमली आहेत व गाणे-बजावणें चाललें आहे, असा तो देखावा आहे. मुख्य सामूहिक गान झाल्यावर मंडळी इतस्ततः फांकलेली दाखवितात. वायें बाजबिणारे आपापली वायें आवरून ठेवीत आहेत, कांहीं मंडळी गट करून आपसांत गप्पा मारीत आहेत, कुणी आंतल्या खोलींत जात आहेत, कुणी माडीवर जात आहेत, अशा विविध क्रिया इतक्या स्वाभाविकपणें होतात, की प्रेक्षकांना त्यांमार्गे कांहीं योजना असेल अशी कल्पनासुद्धा येत नाही. परंतु या प्रकारांतील योजनाबद्धता प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येत नाही, यांतच योजकाची कल्पकता दिसते. हॅम्लेटच्या बेडासंबंधी शेक्सपिअरने म्हटल्या-प्रमाणें विविध पात्रांच्या या निर्हेतुक व अनियोजित भासणाऱ्या क्रियांमध्ये

पद्धतशीरपणा व हेतुपूर्ण योजनाबद्धता अतिशय परिश्रमपूर्वक बसविलेली असते, असे आढळून येईल.

सारांश, रंगभूमीवरील प्रत्येक हालचाल सार्थ, हेतुपूर्ण व पूर्वनियोजित असावयास पाहिजे. ती नटांच्या मर्जीवर किंवा तात्कालिक स्फूर्तीवर सोंपविणे धोक्याचे आहे. प्रत्येक हालचालीची रोज व्यवस्थित तालीम झाली पाहिजे, म्हणजे ती नटांच्या अंगवळणीं पडून तीत सहजता येते. एखादी साधी दिसणारी हालचाल कित्येक वेळां प्रत्यक्ष शब्दांहून अधिक बोलकी असते. हालचालींचे हे महत्त्व लक्षांत घेतले म्हणजे त्या आर्षीपासून निश्चित ठरवून टाकणे किती अगत्याचे आहे हे निराळे सांगावयास नको.

## ७ अंगविक्षेप व क्रिया-उपक्रिया

अंगविक्षेप किंवा हावभाव अंगाच्या निरनिराळ्या अवयवांच्या हालचालींचे निदर्शक होत. हात, पाय, डोळे, भुंवया, नाक, तोंड, खांदे, इत्यादि अवयवांच्या सूचक हावभावांची भाषणास जोड मिळाल्याशिवाय नाट्यांत परिपूर्णता येत नाही. नाट्य म्हटलें म्हणजे भाषण व हावभाव यांचें सहकार्य गृहीत धरून चालावयास पाहिजे. इतकेंच नव्हे तर त्यांस कांहीं क्रिया व उपक्रियांचीहि जोड देणें आवश्यक असतें. केवळ विशिष्ट हावभावांनीं प्रत्यक्ष शब्दांपेक्षां अधिक अर्थ व्यक्त करतां येतो, याचा आपल्याला रोजच्या जीवनांतहि अनुभव येतो. शेक्सपिअरनें एके ठिकाणीं “There was speech in their dumbness, language in their gesture” असें वर्णन केले आहे, तें अभिनयाच्या बाबतींत फार खरें आहे.

रंगभूमीवरील अंगविक्षेपांत हातापायांचा उपयोग प्रामुख्याने होत असल्यानें त्यांच्या हालचालींचा मुख्यतः येथें विचार करावयाचा आहे. तसें पाहिलें तर अंगविक्षेपांत डोळे, भुंवया, इत्यादिकांचाहि समावेश होतो. परंतु त्यांच्यासंबंधी ‘मुद्राभिनय’ या सदराखालीं स्वतंत्र विचार करतां येईल. हातापायांव्यतिरिक्त मान, खांदे यांच्या विशिष्ट हालचालींचाहि या ठिकाणीं विचार करणें आवश्यक आहे. स्त्रियांच्या बाबतींत मानेच्या विशिष्ट हालचालींची भाषणास जोड देणें आवश्यक असतें. इतकेंच नव्हे तर कित्येक वेळां विशिष्ट प्रकारें माना वेळावण्याची क्रिया शब्दांपेक्षांहि अधिक अर्थपूर्ण होऊन बसते. खांदे उडवून बोलण्याची संवय एरव्हीं फारशी इष्ट नसली तरी नाट्यामध्ये विशिष्ट भाव व्यक्त करण्यासाठीं खांदे उडविण्याची क्रिया अतिशय बोलकी ठरते. “त्याला मी काय करणार ” “ मर्जी तुमची ” “ हा कांहीं माझा दोष नव्हे ” अशा कांहीं वाक्यांतील भाव केवळ खांद्यांच्या विशिष्ट हालचालींनीं व्यक्त होऊं शकतात. त्यांस शब्दांची जोड दिली नाही तरी ते ते भाव व्यक्त होऊं शकतात. मान व खांदे यांच्या विशिष्ट ठेवणीनें स्वभावदर्शनहि घडवितां येतें. मान व खांदे ताठ ठेवले असतां मनुष्याची स्वाभिमानी



पृष्ठ ८१

सु द्रा भि न य



पृष्ठ ८३



वृत्ति, निश्चयीपणा, करारीपणा इत्यादि स्वभावधर्म व्यक्त होतात. तेंच मान व खांदे नमलेले असल्यास विनम्र वृत्ति, लीनता, दैन्य इत्यादि धर्म व्यक्त होतात. सामान्य व्यवहारांत आढळणारी ही अवयवांची विशिष्ट ठेवण नाटकांत कृत्रिमपणें घडवून आणावी लागते. नवशिक्या नटांस तितकें अवधान राहत नाही. म्हणून नाट्यशास्त्रीय विवेचन करतांना या गोष्टींचा मुद्दाम उल्लेख करावा लागतो.

पायांची ठेवण व हालचाल अशीच स्वभावधर्म व मनोवृत्ति यांची निदर्शक असते. चंचल प्रवृत्तीच्या माणसाचीं पावले झपझप पडतात, तर संथपणें एकेक पाऊल टाकणें हें शांतवृत्तीचें निदर्शक आहे. म्हणूनच कीं काय, स्त्रिया झपाझप पावले टाकीत चालतात व पुरुषांचीं पावले संथ पडतात. अर्थात् दोन्ही बाजूंस अपवाद असतातच. अधीर वृत्तीच्या माणसाचीं पावले अशीच हलकी व घाईघाईनें पडतात, तर संथ व जड पडणारी पावले निराश मनःस्थिति दर्शवितात. शांत व स्थिर वृत्तीच्या माणसाचे दोन्ही पाय एकमेकांना लागून असतात, तर पाय एकमेकांपासून थोड्या अंतरावर असणें हें आम्हानवृत्तीचें द्योतक होय. खुर्चीसारख्या एखाद्या आसनावर बसलेला शांतवृत्तीचा मनुष्य पाठीमागे नीट टेकून स्थिर बसेल, तर अस्वस्थ मनःस्थितीत असलेला मनुष्य टेकून न बसतां खुर्चीच्या किंचित् पुढच्या कडेला व क्वचित् पाय हालवीत बसेल. (चित्र क्र. ३). स्थिर वृत्तीच्या मनुष्याचे दोन्ही पाय त्या स्थितीत एकमेकांपासून जरा अंतरावर असतील, तर अस्वस्थ मनुष्य दोन्ही पाय एकमेकांस जोडून बसेल. या निरनिराळ्या ठेवणी नाट्यांत सहज साधल्यां तर उत्तमच, नाहीतर त्या नवशिक्या नटांस दाखवून त्यांचा अभ्यास करवून घेणें इष्ट होय. अभ्यासानें व वाढत्या आत्मविश्वासानें त्या हळूहळू अंगबळणीं पडतात.

रंगभूमीवरील अंगविक्षेपांत बाहूंचा उपयोग सर्वांत अधिक होत असल्यामुळे त्यासंबंधी अधिक तपशीलानें विचार करावा लागेल. रोजच्या व्यवहारांत ज्या वेळीं आपण हातांनीं कांहीं विशिष्ट काम करीत नसतो त्या वेळीं आपल्या हातांची ठेवण कशी असते याचा आपण कधीं विचार ना.क.प्र.६



करीत नाही. आपण एखाद्याशी बोलत उभे असलों तर सामान्यतः हात मोकळेच ठेवतो. कांहीं लोकांना अशा वेळींहि हातांनीं कांहीं चाळा करावयाची संवय असते, नाहीं असें नाहीं; परंतु सामान्यतः त्या वेळीं हातांचें अस्तित्व आपणांस जाणवत नाही. परंतु रंगभूमीवर काम करतांना हात कोणत्याहि क्रियेंत गुंतले नसतील तर त्यांचें काय करावयाचें हा नवशिक्या नटाला मोठा प्रश्न पडतो. रंगभूमीवर हजारो प्रेक्षकांसमोर नाहीं म्हटलें तरी प्रत्येक नट थोडाफार बुजल्यासारखा होतोच. बुजलेल्या माणसाला आपले हातपाय स्थिर ठेवणें कठीण होऊन बसतें. मग हात पुढें किंवा पाठीमागें एकमेकांत अडकवून, किंवा कमरेवर टेकून किंवा छातीवर हातांची चौकट करून उभें राहणें, अशा कोठल्यातरी ठेवणीचा अवलंब करावा लागतो. कोट किंवा विजार घातली असली तर खिशांत हात घालून उभें राहणें हा एक मार्ग मोकळा असतो. रंगभूमीवर कोच किंवा खुर्च्या असतील तर त्यांवर हात टेकून उभें राहणें हा एक मार्ग आहे. परंतु हे सर्व प्रकार विशिष्ट हेतूनें करणें निराळें, आणि हातांचें काय करावें हें न समजल्यामुळें नाइलाजानें त्यांचा अवलंब करावा लागणें हें निराळें. दुसरा प्रकार गह्वें नसली तरी गौणच मानावा लागेल. रंगभूमीवरील कोणतीहि क्रिया सहेतुक असली पाहिजे, हा दंडक या ठिकाणीं पुन्हां ध्यानांत घ्यावयास पाहिजे. वर दिलेल्या क्रियांचा अवलंब करावयाचा तर त्यांची सार्थता दाखवून त्यांचें समर्थन करतां आलें पाहिजे. त्यांपैकीं प्रत्येक क्रिया विशिष्ट मनोवृत्तीची द्योतक आहे. ती ती मनोवृत्ति त्या ठिकाणीं हजर नसेल तर ती क्रिया निरर्थक ठरेल. हाताला कांहींतरी चाळा पाहिजे म्हणून एखादी निरर्थक क्रिया करणें हें आत्मविश्वासाच्या अभावाचें निदर्शक होय. नट बुजला असल्याचें तें लक्षण आहे. अनभ्यस्त वक्त्याची भाषण करतांना अशीच स्थिति होते हें पुष्कळांनीं पाहिलें असेल. भाषण सुरू करतांना तो किंचित् बुजलेला असतो. मग उगाच टेबलक्लाय नीट करणें, टेबलावर कागद असतील तर ते इकडेतिकडे करणें, पेपरबेट ठेवलें असेल तर त्याच्याशीं चाळा करणें, इत्यादि प्रकार त्याच्या हातून सहज घडतात. वास्तविक ज्या वक्त्याला आत्मविश्वास आहे त्याला तसा कांहीं चाळा करीत बसण्याची आवश्यकताच भासत नाही.

तो विशेष प्रकारची हालचाल न करतां स्वस्थ उभा राहून शांतपणें भाषण सुरू करतो. नटाचेंहि तसेंच आहे. नवीन नटाला रंगभूमीवर बुजल्यासारखें होतें, म्हणून तो उगाचच हातांची अनावश्यक हालचाल करीत असतो. जणू काहीं त्याला आपल्या हातांची अडगळ होत आहे, असें वाटतें.

हा दोष काढून टाकावयाचा तर अनुभवी नटाच्या अभिनयाचें सूक्ष्म अवलोकन करणें हा एक मार्ग होय. परंतु त्यांत मौज अशी असते कीं, अभिजात नटाच्या हावभावाकडे लक्ष ठेवून बसलें तरी विशिष्ट वेळीं तो आपल्या हातांचें काय करीत असतो हें सहजासहजी ध्यानांत येत नाहीं. रंगभूमीवरील त्याच्या हालचाली इतक्या स्वाभाविक असतात कीं, तो नाट्य म्हणून निराळें काहीं करीत आहे असें वाटतच नाहीं. 'Art lies in concealing art' (कलेचा अपन्हव केल्यानेंच कला अधिक खुलून दिसते) असें इंग्रजींत वचन आहे, त्याचा त्याच्या अभिनयांत प्रत्यय येतो. परंतु श्रेष्ठ नटाचा अभिनय बारकाईनें पाहिला असतां हा स्वाभाविकपणा तो कसा साधतो तें समजू लागतें. श्रेष्ठ नटाचें अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करणें हा अभिनयशिक्षणाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे.

तेव्हां नवशिक्या नटानें आपल्या हातांची ठेवण कशी ठेवावी, याचें सरळ उत्तर हें कीं, ते स्वभावतः ज्या स्थितींत असतात त्या स्थितींत—अंगाच्या दोन्ही बाजूंस लोंबत ठेवणें, हाच उत्तम मार्ग होय. (चित्र क्र. ४). अर्थात् तसे लोंबत ठेवले असतां त्यांत निर्जीवपणा येऊं न देण्याची खबरदारी घेणें आवश्यक असतें. परंतु तें अभ्यासानें साध्य होतें व जसजसा आत्मविश्वास वाढत जातो तशीतशी ती ठेवण अजाणतां साधत जाते. त्यासाठीं मुद्दाम प्रयत्न करावा लागत नाहीं. आपण कृत्रिमपणें हात सरळ ठेवण्याचा प्रयत्न करीत आहों, ही जाणीवच हळूहळू नष्ट होत गेली पाहिजे. ती जाणीव जोपर्यंत आहे तोपर्यंत आपल्याला तर अवबध-पणा वाटतोच, परंतु तो प्रेक्षकांच्याहि ध्यानांत यावयास वेळ लागत नाहीं. म्हणून या गोष्टीचा तालमीच्या वेळीं अभ्यास करावा. हातांचा अवबधपणा टाळण्यासाठीं नवीन नटाला रंगभूमीवरील खुर्या बगैरेंचा

आधार घ्यावयास कांहीं दिग्दर्शक सांगतात. परंतु हा अडचण टाळण्याचा तात्पुरता मार्ग झाला. ज्या नटाला अभिनयकला शिकावयाची आहे त्याने या तात्पुरत्या उपायांचा अवलंब न करता बाहूंचे स्थैर्य अभ्यासानेच साध्य करण्याचा कटाक्ष ठेवावा. स्त्रियांच्या बाबतीत पुष्कळ वेळां ही अडचण टाळण्यासाठी पदराशी चाळा करीत राहण्याचा मार्ग सुचविण्यांत येतो. परंतु तो प्रकारहि गौणच मानावा लागेल. कारण पदराशी चाळा करणे हे सुद्धा विशिष्ट मनोवृत्तीचे निदर्शक आहे. वाटेल त्या वेळी स्त्री पदराशी चाळा करीत नसते. आपल्या मुलाचा वध करण्यासाठी आलेल्या वृंदावनासमोर घेयांने उभी असलेली वसुंधरा पदराशी चाळा करीत उभी राहणार नाही. त्या वेळी तिने हात मोकळेच सोडले पाहिजेत असा आग्रह धरतां येणार नाही हे खरे; परंतु अशा प्रसंगी स्त्री कशी उभी राहील याची कल्पना नटीने (किंवा दिग्दर्शकाने) आपल्या मनार्शी बांधली पाहिजे व तदनुरूप हातांची ठेवण साधली पाहिजे. यासाठी सूक्ष्म अबलोकनाची आवश्यकता असते. तात्पर्य, बाहु स्थिर ठेवण्याची ज्या ठिकाणी आवश्यकता आहे त्या ठिकाणी इतर पळवाटांचा आश्रय न न करितां अभ्यासाने ते साध्य करण्याचाच शिकाऊ नटाने प्रयत्न करावा हेच इष्ट. आजूबाजूच्या वस्तूंची निरर्थक चाळा करीत बसल्याने उलट असें होतें की, एखादे वेळी खरोखर अर्थपूर्ण क्रिया दाखवावयाची असेल तर तितकी त्या क्रियेची परिणामकारकता नष्ट होते व तिचा अर्थ प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येत नाही.

केवळ बाहूंच्या स्थैर्याचा नव्हे तर एकंदरीत देहाच्या स्थिरपणाचा प्रभ खरोखर चिंतनीय आहे. रंगभूमीवर ही 'स्थाणुवृत्ति' साधणे महाकठीण कर्म आहे. कित्येक नवशिक्या नटांना उभे राहून बोलतांना इकडेतिकडे डोलत राहण्याची संवय असते. याचा अर्थ असा की, त्यांना ही स्थाणु-वृत्ति साधलेली नसते. स्वत्वाची अतिरिक्त जाणीव असलेल्या नटांना स्वस्थ बसणे अगर उभे राहणे अशक्य होऊन बसतें. हजारो प्रेक्षकांचे डोळे आपल्याकडे लागले आहेत ही जाणीव त्यांना अस्वस्थ करून सोडते. अशा परिस्थितीत स्थिरपणा कोठून साधणार ? प्रसिद्ध नट व दिग्दर्शक स्टॅनिस्लाव्हस्की याने आपल्या विद्यार्थ्यांस यासंबंधी एक प्रत्यक्ष प्रयोग

करून दाखविला होता. आपल्या शिष्यवर्गापैकीं एका विद्यार्थिनीस त्यानें रंगभूमीवर जाऊन बसण्यास सांगितलें. त्याच्या अभ्यासक्रमांतील तो पहिला घडा होता. त्यामुळे ती विद्यार्थिनी अतिशय बावळून गेली. आधीं ती रंगभूमीवर जाण्यास तयार होईना. हो ना करितांकरितां तिला बळेंच तेथें नेऊन बसविण्यांत आलें. नंतर पडदा वर गेला. त्याबरोबर ती विद्यार्थिनी अधिकच गांगरून गेली. तिनें एकदां प्रेक्षकांकडे ( अर्थात् वर्गातील विद्यार्थ्यांकडे ) दृष्टि टाकली व लाजून खालीं मान घातली. काय करावें तें तिला समजेना. ती क्षणांत एका बाजूला बळून बसे, क्षणांत दुसऱ्या बाजूस वळे; मध्येच प्रेक्षकांकडे चोरट्या नजरेनें पाही; मधूनच आपल्या कपड्यांवरच्या सुरकुत्या सारख्या करी; हा प्रकार कांहीं क्षणच टिकला. शेवटीं त्या मुलीनें दोन्ही हातांनीं आपलें तोंड झांकून घेतलें. तेव्हां स्टॅनिस्लाव्हस्की हंसून तिला म्हणाला, “ वरं थांब, आतां मी तुझ्याबरोबर अभिनय करितों.” असें म्हणून तो स्वतः तिच्याजवळ जाऊन उभा राहिला व खिशांतून एक लहानशी वही काढून जणूं कांहीं कांहींतरी शोधण्यासाठीं तो तिचीं पांनें उलटूं लागला. ती विद्यार्थिनी एकाग्र चित्तानें त्याच्याकडे पाहत राहिली. थोड्या वेळानें तो तिला म्हणाला, “आतांचा तुझा अभिनय छान झाला.” ती म्हणाली, “मी अभिनय कुठें केला ? तुम्ही वहीत बघून मला कांहीं सूचना देणार आहांत अशी माझी कल्पना होती. म्हणून मी तुमच्याकडे पाहत होतें.” तो म्हणाला, “होय, तोच तुझा अभिनय होता. त्यावेळीं तूं स्थिर बसलीस ना ? प्रेक्षकांबद्दलची सर्व जाणीव नष्ट होऊन तूं एकाग्रतेनें मजकडे पाहत राहिलीस. ही स्थिर एकाग्रता हाच अभिनय होय ” आणि त्याचीच तो आधीं तिच्याकडून अपेक्षा करित होता. पण त्या वेळीं तें तिला साधलें नाहीं, याचें कारण प्रेक्षकांसंबंधीची तिची अतिरिक्त जाणीव. यानंतर स्वतः स्टॅनिस्लाव्हस्कीनें याचें प्रात्यक्षिक करून दाखविलें. तो रंगभूमीवर जाऊन बसला व त्यानें गंभीरपणानें एकदां प्रेक्षकांकडे दृष्टि टाकली. नंतर हळूहळू त्याची दृष्टि एका बाजूस वळली. त्याबरोबर प्रेक्षकांच्याहि नजरा त्या बाजूस वळल्या. तो यत्किंचित् हालचाल करित नव्हता. प्रेक्षकांच्या नजरा त्याच्या नजरेवर लागल्या होत्या व जणूं कांहीं ते त्याच्या मनाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न

करीत होते. उलट त्याच्या ठिकाणी प्रेक्षकांच्या अस्तित्वाची यर्किंचित् जाणीव दिसली नाही. तो प्रेक्षकांसाठी अभिनय करीत नव्हता, तरी प्रेक्षक त्याच्या अभिनयांत दंग झाले होते. या प्रयोगाने रंगभूमीवरील समरसता व स्थिरपणा काय असतो, ते त्याच्या विद्यार्थ्यांच्या मनावर पुरतेपणी ठसले.

आतापर्यन्त जे विवेचन केले ते ज्या वेळी कोणतेहि विशिष्ट अंगविक्षेप करावयाचे नसतात त्या वेळी बाहूंची ठेवण कशी असावी यासंबंधीच झाले. यानंतर निरनिराळ्या प्रसंगी, निरनिराळे भाव व्यक्त करण्यासाठी जे अंगविक्षेप करावयाचे त्यांचा विचार करू.

मार्गे सांगितलेच आहे की, नाट्यांतील आशय व्यक्त करण्यासाठी नटास केवळ भाषणावर अवलंबून राहून चालत नाही, तर त्यास अंग-विक्षेप व विशिष्ट क्रिया-उपक्रिया यांची जोड द्यावी लागते. हे अंगविक्षेप रोजच्या जीवनांतील अंगविक्षेपास अनुसरूनच केले जावे हे उघड आहे. परंतु रंगभूमि आणि व्यावहारिक जीवन यांतील भेद केव्हाहि दृष्टिआड होऊ देऊ नये. नाट्यांतील भाषणपद्धति व्याप्रमाणे रोजच्या बोलण्यापेक्षा थोडी भिन्न असते, त्याप्रमाणे नाटकांतील अंगविक्षेपहि भिन्न असावयास पाहिजेत हे निराळे सांगावयास नको. रोजच्या व्यवहारांत दोन माणसे एकमेकांशी बोलत असतांना एकमेकांजवळ उभी असतात, त्यांना हळू व किंचित् अस्पष्ट बोलले असतांही एकमेकांचे बोलणे सहज ऐकू जाते व समजते. तसेच एकमेकांचे अंगविक्षेप अस्पष्ट असतांही दिसतात. त्या ठिकाणी तिसऱ्या माणसाचा संबंध येत नाही. रंगभूमीवर त्यांना पाहणारा व त्यांचे बोलणे ऐकणारा तिसरा पक्ष असतो. तो म्हणजे प्रेक्षकांचा. तो पक्ष त्यांच्यापासून थोड्याबहुत अंतरावर असतो. रंगभूमीवर वावरणाऱ्या व्यक्तींचे बोलणे, त्यांचे हावभाव, या तिसऱ्या पक्षाच्या स्पष्टपणे ध्यानांत येणे आवश्यक असते. तसे झाले नाही तर नाट्याची यशस्विता त्या मानाने कमी होते. तेव्हा नाट्यांतील भाषणपद्धति, हावभाव व इतर क्रिया शक्य तितक्या स्पष्ट झाल्या पाहिजेत, हे ओघानेच येते. त्यामुळे नाट्यांत थोडाफार कृत्रिमतेचा अंश येतो आणि तो अपरिहार्य आहे. नाट्यांतील अंगविक्षेप प्रेक्षकांस स्पष्ट दिसावे व त्यांतील आशय त्यांच्या ध्यानांत

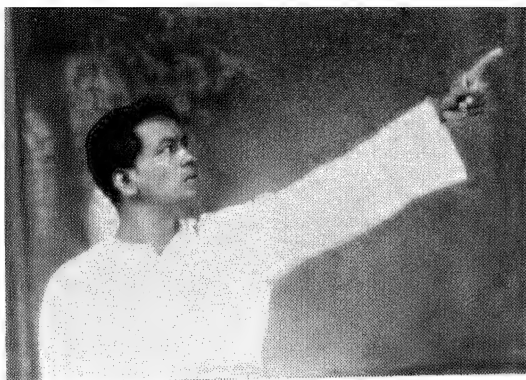
याबा यासाठी ते शक्य तितके ठळक असावे. कित्येक वेळां ते थोडे अति-रंजित होत असतील, परंतु नाट्याचा मूळ हेतु साध्य करण्यासाठी थोड्याशा अतिरंजनाचा धोका पत्करावा लागतो. “मोराला रम्य पिसारा । दिलि पिकास वाणी मधुरा । कुणिं बरें ? ” हे गीत शाळकरी लहान मुलांना संमेलनप्रसंगी साभिनय म्हणून दाखवावयास शिकवितांना प्रत्येक कल्पनेचे सूचक हावभाव करावयास शिकवितात. ‘मोराला रम्य पिसारा’ ही ओळ म्हणतांना हातांनी पिसार्याचा आकार दाखविण्याचा हावभाव करावयाचा. ‘पिकाच्या मधुर वाणी’ चा उल्लेख करतांना हाताची तर्जनी व अंगठा जुळवून सौंदर्यसूचक हावभाव करावयाचा, व ‘कुणिं बरें ?’ हा प्रश्न विचारतांना हातांनी प्रश्नसूचक खूण करावयाची, अशी शिकवण त्यांस देण्यांत येते. ती प्रौढांस हास्यास्पद वाटत असली तरी तींतील हेतु प्रामुख्याने वर सांगितल्याप्रमाणे आपला आशय समोर बसलेल्या सर्व प्रेक्षकांच्या ध्यानांत यावा हाच असतो. या उदाहरणांतील अंग-विक्षेपांचा प्रकार अति ढोबळ व प्राथमिक स्वरूपाचा असला, तरी त्यांतील तत्त्व मात्र लक्षांत घ्यावयाचें आहे.

नाट्याच्या क्षेत्रांत रूढ झालेले कांहीं अंगविक्षेप सांकेतिक स्वरूपाचे म्हणतां येतील. ‘नाट्याच्या क्षेत्रांत’ असें म्हणण्याचें कारण असें कीं, नेहमींच्या व्यवहारांत ते आपण ठळकपणानें क्वचित् उपयोगांत आणतो. दूरची वस्तु पहावयाची असल्यास हाताच्या तळव्याचें भुंवयावर झांपण करणें, भीति व्यक्त करावयाची असल्यास गालांवर दोन्ही हात घट्ट दाबून ठेवणें, असह्य गोष्ट दर्शविण्यासाठीं दोन्ही कानशिलें हातांनीं दाबून धरणें, ‘बोलूं नका’ असें खुणें दाखवितांना नाकासमोर तर्जनी उभी धरणें, किंवा तसें करून तोंडानें शूः असा आवाज काढणें, अशा अनेक प्रकारांचा सांकेतिक अंगविक्षेपांत समावेश करतां येईल. हे अंगविक्षेप व्यवहारांत आपण योजीत असलों तरी ते तितके ठळकपणानें केले जात नाहींत. नाट्यांत ते ठळकपणें करावे लागतात. अशा अंगविक्षेपांबाबत एवढेंच सांगावयाचें कीं, सामान्यतः सांकेतिक गोष्टी नित्याच्या उपयोगानें शिळ्या वाटण्याचा संभव असतो. या न्यायानें हे अंगविक्षेपहि शिळे व अनाकर्षक वाटूं लागतात. म्हणून त्यांची योजना करतांना ते शक्य तितके स्वाभाविक

व सहजस्फूर्त दिसावे असा नटानें कटाक्ष ठेवावा. या सांकेतिक अंगविक्षेपांस भावसूचक अंगविक्षेप म्हणतां येईल.

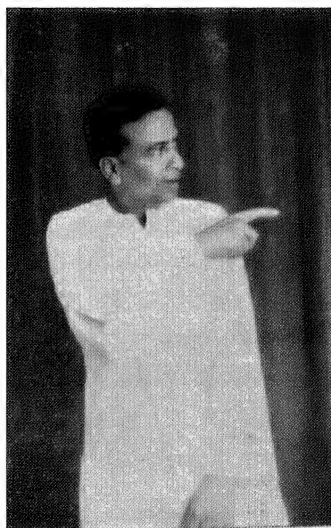
यांशिवाय कांहीं दर्शक अंगविक्षेप असतात. एखादी वस्तु किंवा तिचा आकार दाखविण्यासाठीं त्यांची योजना करण्यांत येते. “ तो पहा चंद्र ” असें म्हणून चंद्राकडे बोट दाखविणें, तो चेंडूसारखा वाटोळा आहे, असें म्हणतांना हातांनीं चेंडूसारखा आकार दाखविणें, इत्यादि प्रकार यांत मोडतात. मात्र कोणत्याहि वस्तूकडे बोट दाखवितांना हात आपल्या अंगावरून आडवा घालूं नये. आपल्या डाव्या हाताकडील वस्तु दाखवावयाची झाल्यास डावा हात पुढें करावा. उजव्या हातानें ती वस्तु दाखविली असतां तो हात अंगावरून आडवा घालावा लागेल. तेंच उजव्या हाताकडील दिशेसंबंधीं लक्षांत ठेवावें. ( चित्र क्र. ५-६-७ ). ‘ भाव-बंधनां ’ तील धुंडिराज अण्णा किल्लोस्करांचें वर्णन करतांना “ हा एकेक दंड ” असे त्यांच्यासंबंधीं कौतुकाचे उद्गार काढतो. या तीन शब्दांत तसें पाहिलें तर दंडाचें प्रत्यक्ष वर्णन केलेलें नाहीं. तें दोन हातांनीं दंडाची जाडी दाखविणाऱ्या अंगविक्षेपानेंच करतां येईल. या ठिकाणीं हा दर्शक अंगविक्षेप आवश्यक आहे. नाटकांत कित्येक वेळां प्रथम पुरुषाचा तृतीय पुरुषी उल्लेख करण्याची पद्धत आहे. “ हा दास तुझ्या सेवेस हजर आहे ” असे स्वतःसंबंधीं उद्गार काढीत असतां स्वतःच्या छातीला हात लावण्याची पद्धत आहे. ती दर्शक अंगविक्षेपांतच मोडते.

कांहीं अंगविक्षेप क्रियासूचक असतात. विशिष्ट क्रियेचे सूचक उद्गार काढतांना ती क्रिया अंगविक्षेपांनीं दर्शविणें इष्ट असतें. “ या संपत्तीवर लाथ मारून मी निघून जाईन ” असे उद्गार काढतांना लाथ मारण्याचा अभिनय करणें नाट्यदृष्ट्या आवश्यक असतें. “ मोडुनि दंडा फेंकुन देईन भिकार भगवीं वखें ” हे ‘ सौभद्र ’ नाटकांतील अर्जुनाचे उद्गार त्या क्रियेच्या अंगविक्षेपांची जोड दिल्याशिवाय परिणामकारक वाटणार नाहींत. “ मी वज्रमुष्टि करीन रिपुबल चूर्ण ” हे “ स्वयंवर ” नाटकांतील उद्गार काढतांना कृष्णानें मुठी वळाव्या हें अपरिहार्यच असतें. ‘ पुण्यप्रभावां ’ तील कंकणास किंकिणीला ऐकविण्यासाठीं पढविलेल्या



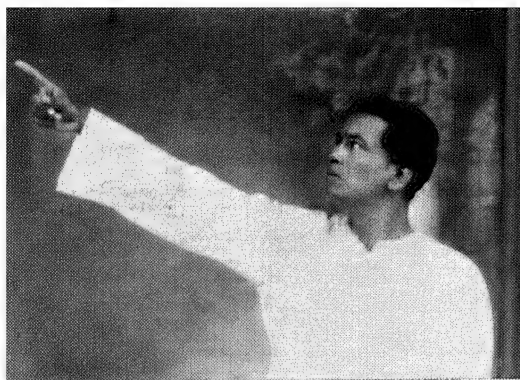
मुद्रा भि न य

पृष्ठ ८८



पृष्ठ ८८





मुद्रा भि न य

पृष्ठ ८८



पृष्ठ ८९

प्रेमपाठांत “ एक गुडघा मोडून, एक हात छातीला लावून, दुसरा समोर नाचवून ” करावयाचे निरनिराळे अंगविक्षेप प्रत्यक्ष सांगितले आहेत. तेव्हां ते तर टाळणें शक्यच नाही.

कोणत्याहि प्रकारचे अंगविक्षेप असोत, ते ठळकपणें व मोकळेपणानें करावयास पाहिजेत हें नवशिक्या नटानें नेहमी ध्यानांत ठेवलें पाहिजे ( चित्र क्र. ८ ). अनभ्यस्त नटाच्या अंगविक्षेपांत सामान्यतः एक प्रकारचा चोरटेपणा आढळून येतो. “ चालता हो येथून ” हे उद्गार काढतांना तो हात पुरता लांब करणार नाही, कोपराशी हात मोडून तो चोरटा हस्तप्रक्षेप करील. हा चोरटेपणा काढून टाकण्याचा आधी प्रयत्न केला पाहिजे. “ तो पाहा केवढा मोठा तारा खळ्कन तुटून पडला ” हें वाक्य उच्चारतांना भूपालानें हात पूर्णपणें लांबवून आकाशाकडे बोट न दाखवितां हात आंखडला तर भूपालाच्या भूमिकेंतील वजनदारपणाच नाहीसा होईल. “मी अशी गोष्ट कधीहि करणार नाही” हें वाक्य उच्चारतांना हातांनीं जो नकारार्थी हावभाव करावयाचा तो स्वच्छ व ठसठशीत व्हावयास पाहिजे. हाच हावभाव एखाद्या नाट्य अंगी नसलेल्या नवीन नटानें केलेला पहावा, म्हणजे त्यांत किती चोरटेपणा येतो तें समजेल. कदाचित् या प्रकाराचें शब्दांनीं योग्य वर्णन करतां येणार नाही. परंतु अंगविक्षेपांतील चोरटेपणा म्हणजे काय तें नाट्यक्षेत्रांत थोडे दिवस वावरलेल्या व अनभ्यस्त नटांचा अभिनय पाहिलेल्या मनुष्याच्या सहज लक्षांत येईल. कसलेल्या नटाच्या अंगविक्षेपांत खांद्यापासून बोटापर्यंत संबंध बाहु मोकळा सोडल्यामुळें एक प्रकारचा स्वच्छपणा व ठसठशीतपणा येतो, तर नवशिक्या नटाचीं कोपरे अंगाला चिकटल्यासारखीं दिसतात. वस्तुतः प्रत्येक अंगविक्षेपाचे आदि, मध्य व अंत असे विभाग पाडतां येतात. आशीर्वाद द्यावयाचा हावभाव करतांना हात वर नेण्यापासून तो पुन्हां खाली आणीपर्यंत आपल्या बाहूस या तिन्ही अवस्थांतून जावें लागतें. या अवस्था अत्यंत सूक्ष्म स्वरूपाच्या असल्यामुळें त्या आपल्या सहजासहजीं ध्यानांत येत नाहींत. कित्येक वेळां आशीर्वाद देणारा हात वर नेतांना सावकाश व मोकळेपणानें नेईल, परंतु तो संपूर्णपणें वर

नेणार नाहीं आणि तेथून खाली आणावयाचा, तर त्या वेळीं भलतीच घाई करील. अशा रीतीनें संबंध क्रियेमध्ये जर कालाचा समतोलपणा राहिला नाहीं, तर तो अंगविक्षेप बेढब दिसेल. 'कालाचा समतोलपणा' हा शब्दप्रयोग करतांना क्रियेच्या प्रत्येक अंगाला सारखा काल लागला पाहिजे असें म्हणावयाचें नाहीं, तर योग्य कालावधि लागावा, एवढेंच सुचवावयाचें आहे. बरील उदाहरणांत आशीर्वाद देतांना हात वर नेण्याच्या क्रियेपेक्षां तो खाली आणण्याची क्रिया किंचित् जलद होईल हें खरें. परंतु त्यांतील कालावधीचें प्रमाण पाहूनच कोणत्याहि विशिष्ट अंगाच्या बाबतींत घाई होत आहे कीं काय तें तारतम्यानें ठरवावयाचें आहे. अंगविक्षेपांत मोकळेपणा आणिला म्हणजे हें तारतम्य आपोआपच साधतें. तात्पर्य, अंगविक्षेपांतील स्वच्छपणा व मोकळेपणा या गुणांची साधना नवाशिक्या नटानें कसोशीनें करण्याचा प्रयत्न करावा. चोरटेपणानें केलेले अंगविक्षेप बेढब दिसतात, इतकेंच नव्हे तर भावव्यक्तीस साहाय्य करणें हें जें त्यांचें प्रमुख उद्दिष्ट तेंहि साध्य होत नाहीं.

बरील उद्दिष्टास अनुलक्षून आणखी एक सूचना द्यावयाची ती अशी कीं, सामान्यतः उच्चारलेले शब्द व त्यांचे निदर्शक अंगविक्षेप यांचा योग्य काळमेळ जमला पाहिजे. साधारणपणें क्रियासूचक शब्द व अंगविक्षेप एकाच वेळीं व्हावयास पाहिजेत असें समजण्यांत येतें, परंतु कांहीं अपवादात्मक परिस्थिति सोडल्यास प्रत्यक्ष शब्दोच्चारांच्या क्षणभर आधीं अंगविक्षेप व्हावे हें योग्य. पुढें उच्चारल्या जाणाऱ्या शब्दांतील भाव अंगविक्षेपांनीं आधीं सुचविला गेला तर तें अधिक परिणामकारक होतें. "त्याला माझा नाइलाज आहे" हे शब्द उच्चारतांना किंचित् खांदी उडविण्याची प्रथा आहे. हा अंगविक्षेप प्रत्यक्ष शब्द उच्चारण्याच्या क्षणभर आधीं केला असतां अधिक कलात्मक दिसेल, व पुढील शब्दांतील भाव आधीं सुचविला जाऊन त्या शब्दांस बजन प्राप्त होईल. "नाहीं—तें शक्य नाहीं" हे शब्द उच्चारतांना—विशेषतः स्वगत भाषणांत—आधीं किंचित् नकारार्थी मान हलवून नंतर ते शब्द उच्चारले असतां अधिक परिणामकारक ठरतील. या उलट कित्येक अंगविक्षेप शब्दोच्चारानंतर

केले असतां बरे दिसतात. यासंबंधी कांटेकोर नियम घालतां येणार नाही. परंतु शब्दोच्चार व अंगविक्षेप एकाच वेळीं करण्यापेक्षां थोडे पुढेंमागे केले असतां अधिक कलात्मक दिसतात, एवढेंच या ठिकाणीं सांगावयाचें आहे. सामान्यतः अभिनयाच्या क्षेत्रांत आधीं विचार, नंतर तदनुसार मुद्रा, नंतर अंगविक्षेप व शेवटीं शब्द असा क्रम मांडतां येईल. शेवटच्या दोन बाबींच्या स्थानाची क्वचित् अदलाबदल होईल एवढेंच.

अंगविक्षेपासंबंधींच्या या निरनिराळ्या सूचना देतांना त्यांत कृत्रिमपणा येणार हें गृहीतच धरलें आहे. हा कृत्रिमपणा शक्य तितका कमी करण्याबद्दल कटाक्ष ठेवावा हें निराळें सांगावयास नकोच. खरोखरी ती ती भावना नटाच्या मनांत उत्कटत्वानें उत्पन्न झाली म्हणजे त्या त्या भावनेचे निदर्शक असे अंगविक्षेप स्वाभाविकपणेंच केले जातात. नटाच्या अंतःकरणांत भावना उत्पन्नच झाली नाही तर बरबरेचे नुसते पढविलेले अंगविक्षेप कितीहि निर्दोष झाले तरी ते प्रत्ययोत्पादक होत नाहीत, अर्थात् ती भावना प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत संक्रान्त करण्यास असमर्थ ठरतात. तेव्हां आधीं नटानें त्या भावनेशीं समरस होण्याचा प्रयत्न करणें हेंच इष्ट. त्याशिवाय अलीकडे अंगविक्षेप-विशेषतः भावसूचक अंगविक्षेप कमी करून त्यांचें कार्य मुद्राभिनयानें साधून घेण्याकडे अधिकाधिक कल होऊं लागला आहे. जुन्या ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांतील नट मोठ्या आवेशानें हातबारे करीत असत. ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांत सामाजिक नाटकांच्या मानानें एकंदरीतच कृत्रिमता व भडकपणा जास्त आढळतो. त्यांत अशा प्रकारचे भडक अंगविक्षेप थोडेफार खपून जातात. परंतु सामाजिक नाटकांत खरोखरी फारसे अंगविक्षेप करण्याची आवश्यकता नसते. उगाच जोराजोरानें हातबारे करण्यापेक्षां केवळ सूचक अशा बारीकसारीक हालचालींची योजना केली असतां ती अधिक परिणामकारक होते.

‘हॅम्लेट’ नाटकांत शेक्सपिअरनें हॅम्लेटच्या तोंडून उगाच हातबारे करणाऱ्या नटांस उद्देशून दिलेल्या सूचना ध्यानांत ठेवण्यासारख्या आहेतः—

“ Nor do not saw the air too much with your hand thus; but use all gently; for in the very torrent, tempest, and as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul, to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags.....pray you, avoid it. ”

किर्तीहि तीव्र स्वरूपाची भावना व्यक्त करावयाची असो, ती सौम्यपणाने व्यक्त करावी, उगाच जोराजोराने हातबारे करून त्या भावनेच्या चिंधड्या उडवल्यासारखे करू नये, असा त्याच्या म्हणण्याचा आशय आहे. यांत शेक्सपिअरने संयम व सूचकता यांचाच उपदेश केला आहे. सूचकता हा कलेचा अत्यंत महत्त्वाचा गुणधर्म होय. ‘ पुण्यप्रभाव ’ नाटकांतील वृंदावनाची भूमिका रा. नानासाहेब फाटक फार बहारीने करितात. शेवटच्या अंकांत वसुंधरा वृंदावनास हार घालावयास येते, त्या वेळीं वृंदावनाच्या हृदयांत माजलेली खळबळ व्यक्त करितांना त्यांचा मुद्राभिनय तर उत्तम होतोच, परंतु हात व विशेषतः हाताची बोटे यांचा ते फार मार्मिक उपयोग करितात. जुन्या पिढीत नटवर्य गणपतराव जोशी यांची ‘ हॅम्लेट ’ नाटकांतील चंद्रसेनाची भूमिका अत्यंत गाजलेली होती. वेडाचे सोंग करणाऱ्या चंद्रसेनाची भूमिका वठवीत असतांना, तेहि हाताच्या बोटांच्या किती सूचक हालचाली करीत असत, हे जुन्या पिढीतील नाट्यप्रेमी लोकांनी पाहिले असेल. गणपतराव जोशी यांच्या अंगविक्षेपांत मोठी सूक्ष्मता व मार्मिकता दिसून येत असे. पारिश्रमांची काटकसर हा सर्वच कलांच्या बाबतींत मोठा गुण मानला जातो. जर्मन नाटककार शिलर व शेक्सपिअर यांची तुलना करतांना एका टीकाकाराने असे उद्गार काढले आहेत की, शिलरला आपल्या नाटकांत मोठमोठे उत्पात दाखविल्याशिवाय परिणामकारकता साधता येत नाही; तर शेक्सपिअर नुसता ( आंथेल्लो नाटकांत ) रुमाल गळून पडल्याचे दाखवून प्रेक्षकांची अंतःकरणे थरारून सोडतो. (Schiller has to burn a whole city in order to thrill us; Shakespeare drops a handkerchief and chills our blood!) रा. गणपतराव जोशी यांच्या-

संबंधी श्री. केशवराव दाते यांनी अशाच प्रकारचे उद्गार काढले आहेत. ते म्हणतात, “आम्ही चेहरा हलवून जो परिणाम करू शकत नाही, तो गणपतराव नुसती ओठांची व बोटांची हालचाल करून घडवून आणीत.” स्वतः केशवराव दाते ‘आंधळ्यांची शाळा’ या नाटकांतील मनोहराची भूमिका किती संयमाने व किती सूक्ष्मतेने वठवितात हे आजही अनेक लोकांनी पाहिले असेल. कोठेहि भडकपणा नाही, हातवारे नाहीत, नाटकीपणा नाही, अथपासून इतिपर्यंत सूक्ष्मता, संयम व केवळ मुद्देने केलेली भावनाभिव्यक्ति, ह्या गुणांनी दाते यांचा अभिनय कमालीचा परिणामकारक होतो. एकंदरीत अभिनयांतील नाटकीपणा (melodrama) आतां हळुहळू मार्गे पडत चालला आहे. अंगविक्षेपांचे कार्य शक्य तितकें मुद्राभिनयाने करण्याकडेच श्रेष्ठ नटांची प्रवृत्ति होत आहे. परंतु अंग-विक्षेपांत संयम साधण्यासाठीं आधीं शब्दांस साहाय्य करणाऱ्या अंग-विक्षेपांच्या चाकोरींतून जावें लागतें. अभ्यासाने त्यांत सफाई आल्यानंतर त्यांत संयम साधतो. ही पुढची प्रगत अवस्था होय. यासाठीं अंग-विक्षेपांच्या विवेचनाचा या ठिकाणीं एवढा प्रपंच केला आहे.

नाट्य परिणामकारक होण्यासाठीं ज्याप्रमाणें भाषणास अंगविक्षेपांची जोड द्यावी लागते, त्याप्रमाणें कांहीं क्रिया व उपक्रिया यांचीहि जोड देणें इष्ट असतें. नाटकांतील कांहीं क्रिया प्रत्यक्ष स्वरूपाच्या असतात. म्हणजे लेखकानें नाटकांतील भाषणांत किंवा रंगसूचनांत त्या सुचविलेल्या असतात. ‘दूरचे दिवे’ या नाटकांत (अंक ३) बाबासाहेब सदानंदाच्या घरीं येतात, तेव्हां तो बाहेर जाण्याच्या गडबडींत असल्याचें सोंग करीत असतो. बाबासाहेबांस बसावयास सांगण्याचेंहि त्याला भान राहत नाही. तेव्हां बाबासाहेब रागावून त्याला “ती खुर्ची जरा पुढें करा” असा हुकूम फर्मावतात. त्याबरोबर तो लगबगीने खुर्ची पुढें करतो. पुढें बाबासाहेब म्हणतात, “हा माझा ओव्हरकोट काढा पाहूं” तेव्हां तोहि आज्ञाधारकपणा दाखविण्यासाठीं लगबगीने त्यांचा ओव्हरकोट काढावयास मदत करितो. या ठिकाणीं या दोन्ही क्रिया प्रत्यक्ष भाषणांतच सांगितलेल्या आहेत व त्या दोन्ही व्यक्तींच्या स्वभावदर्शनास साहाय्य करणाऱ्या

आहेत. त्या ठिकाणीं लेखकानें त्या भाषणांत घातल्या नसत्या तरी नटानें आपणहून त्या करणें इष्ट ठरलें असतें. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांत (अंक १ प्र. ३) किंकिणीला आपलें शौर्य दाखवितांना नूपुर म्हणतो, "आमच्या घराण्यांतहि शौर्य कांहीं कमी नाहीं. मी आजवर एखाद्या लढाईवर गेलों नाहीं म्हणून. ही बघितलीस तरवार ? दाखवूं देण पट्ट्याचे हात करून ?" या ठिकाणीं पट्ट्याचे हात करून दाखविण्याचा उल्लेख आहे. नटानें नूपुराच्या स्वभावचित्रणास अनुसरून या ठिकाणीं पट्ट्याचे हात करून दाखविण्याची क्रिया केली पाहिजे. त्याबेळीं नूपुरानें जरा वेडेवांकडे पट्टे फिरवून शेवटीं तिच्यावर वार केल्यासारखें करावें म्हणजे विनोद निर्माण होईल. त्यायोगानें किंकिणीलाहि जरा अंग चोरल्यासारखें करावें लागेल व तिच्या पुढील उद्गारांस ("तलवारीचे हात शत्रूपुढें करून दाखवायचे असतात, बायकांपुढें नाहीं.") उठाव येईल. या ठिकाणीं नूपुर व किंकिणी या दोघांनीं करावयाच्या क्रिया लेखकानें रंगसूचनांमध्ये सांगितल्या नाहींत. परंतु परिणामसिद्धीसाठीं त्या नटांनीं कराव्या हें इष्ट होय.

'दूरचे दिवे' या नाटकांतील आणखी एक उदाहरण घेऊं. तिसऱ्या अंकांत विश्रामाच्या रहस्यासंबंधींचें पत्र तारामतीजवळून सदानंद शिताफीने काढून घेतो, व तें जाळून टाकून आपल्या मित्राच्या गतपातकासंबंधीं पुरावा नष्ट करून टाकतो, असा प्रसंग आहे. मित्राची सुटका केल्याच्या आनंदांत सदानंद सिगारेट पेटवतो असें लेखकानें रंगसूचनेत म्हटलें आहे. त्या ठिकाणीं दिग्दर्शकास आपल्या कल्पनेनें एक परिणामकारक क्रिया घालतां येण्यासारखी आहे. काडीनें सिगारेट पेटविण्यापेक्षां तोंडांत सिगारेट ठेवून आर्षी त्या पत्राला काडी लावून पेटत्या पत्रानेंच सिगारेट पेटविली असतां तें अधिक परिणामकारक होईल. त्यायोगानें तारामतीवर विजय मिळविल्याचें दाखवितां येईल व तिला किंचित् चिडविल्यासारखें होऊन थोडासा विनोदहि निर्माण करतां येईल.

स्टॅन्ले हूटन याच्या 'The Dear Departed' या नाटिकेचें श्री. माधव मनोहर यांनीं 'आजोबांच्या मुली' या नांवानें रूपांतर केलें आहे.

या नाटिकेचा प्रयोग बसवितांना आलेला एक अनुभव नमूद करतो. आजोबा मेल्याचें ऐकून त्यांच्या और्ध्वदेहिकाची तयारी करण्यासाठीं कांहीं लोक जातात. ते सर्व सामान घेऊन परत येतात तों त्यांना 'मेलेले' आजोबा घरांतील मंडळींशीं गप्पा मारीत बसलेले आढळतात. त्याबरोबर त्यांना आश्चर्याचा प्रचंड धक्का बसतो. इथें नाटिका संपते. केवळ आश्चर्य-चकित होऊन लोक स्वस्थ उभे राहिलेले दाखवून शेवटचा पडदा पाडला असतां नाटकाचा शेवट परिणामकारक झाल्यासारखा वाटेना. नट अननुभवी असल्यामुळें त्यांना तें जमलें नसेल, हें शक्य आहे. म्हणून या अखेरच्या दृश्यांत रंग भरण्यासाठीं त्या लोकांपैकीं एकांनें मटकन् जमिनीवर बसावें, एकांनें मागच्या मार्गे दुसऱ्याच्या अंगावर कोसळावें, अशी योजना केली. त्याबरोबर इष्ट तो परिणाम झाला. नाटकाच्या अखेरीस एखादा प्रक्षोभक प्रसंग नसेल तर प्रेक्षकांस नाटक अर्धवट कुठें तरी संपल्यासारखें वाटतें. प्रक्षोभक प्रसंगाचा अर्थ बरील उदाहरणांतल्याप्रमाणें धडपडीचा प्रसंग असाच घेण्याचें कारण नाहीं. प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेणारी कांहीं तरी भावनात्मक खळबळ त्यांतून प्रतीत झाली पाहिजे, एवढाच त्याचा अर्थ आहे.

मार्मिक क्रियेचें एक प्रत्यक्ष पाहिलेलें उदाहरण सांगतो. 'एकच प्याला' या नाटकाच्या एका प्रयोगांत तळीरामाची भूमिका श्री. चित्तरंजन कोल्हटकर यांनीं केली होती. अंक ३ प्रवेश ४ मध्ये तळीराम सुधाकराच्या पायाशीं बसून रामलाल व सिंधु यांजसंबंधीं त्याचें मन कलुषित करीत असतो व एकीकडे कोचावर बसलेल्या सुधाकराचे पाय चेपीत असतो. पाय चेपतां चेपतां दारुद्ध्या तळीराम अनवधानानें सुधाकराच्या पायाजवळ असलेला कोचाचा पायच चेपूं लागतो. अशी क्रिया श्री. कोल्हटकरांनीं केल्यामुळें प्रेक्षकांत हंशा तर पिकलाच, पण तळीरामाच्या व्यक्तित्वावर त्या साध्या क्रियेनें प्रकाश टाकला. अशी एखादी लहानशीच क्रिया नाटकांत रंग भरूं शकते.

अशा अनेक परिणामकारक क्रियांचीं उदाहरणें देतां येतील. नाटककारानें त्यांचा प्रत्यक्ष उल्लेख केला नसेल तर दिग्दर्शकानें कल्पकता लढवून



त्या शोधून बसविल्या पाहिजेत. नाटककार कथानकाच्या सांगाड्यास नाटकरूपी डौलदार शरीर प्राप्त करून देऊन नटांपुढे ठेवीत असतो. त्या शरीरावर आभूषणें चढवून शोभा आणण्याचें कार्य दिग्दर्शक व नट यांस करावें लागतें. हीं आभूषणें म्हणजेच अशा विविध क्रिया होत. या क्रिया परिणामकारक होण्यासाठीं त्यांत थोडाफार भडक रंग भरावा लागला तरी हरकत नाही. परंतु त्या प्रेक्षकांस स्वच्छ दिसल्या पाहिजेत. त्यांत वाजवीपेक्षा जास्त नाटकीपणा येऊं न देण्याची खबरदारी घेतली म्हणजे झालें.

या क्रियांपेक्षां किंचित् अधिक सूक्ष्म अशा कांहीं उपक्रियांचीहि अभिनयास जोड देणें इष्ट असतें. यांस इंग्रजींत by-play म्हणतात. अभिनय करीत असतांना कांहीं क्रिया मनुष्य स्वाभाविकपणेंच करीत असतो. अनुभवी नटाच्या त्या अंगवळणी पडलेल्या असतात. त्यांस त्या शिकवाव्या लागत नाहीत. मार्गे अंगविक्षेपांचा विचार करतांना ज्या भावसूचक अंगविक्षेपांचा उल्लेख केला आहे, त्यांशीं उपक्रियांचें पुष्कळ सादृश्य आहे. एवढेंच कीं, पहिल्या प्रकारांत केवळ विशिष्ट अंग-विक्षेपच करावयाचा असतो व दुसऱ्यांत कांहींतरी क्षुल्लक कां होईना, क्रिया किंवा हालचाल करावयाची असते. 'दूरचे दिवे' या नाटकांतील (अंक ४) पुष्पा सदानंदाच्या विवाहविषयक मागणीस होकार देते, त्या वेळीं 'पुष्पपात्रांतील फुलांशीं खेळत' खालीं मान घालून उत्तर देते. या ठिकाणीं खालीं मान घालणें हा भावसूचक अंगविक्षेप झाला, व पुष्पपात्रांतील फुलांशीं चाळा करीत राहणें ही उपक्रिया झाली. दोहोंचा उद्देश एकच-विशिष्ट भावना (त्या ठिकाणीं लज्जेची) व्यक्त करणें, हा होय. 'भावबंधन' नाटकांत (अंक २ प्र. १) घनश्याम घनेश्वर-पंतांस पुन्हां लग्न करण्यासंबंधींची सूचना देत असतो, त्यावेळीं तो अतिशय जपून, हळूहळू तो विषय त्यांजवळ काढतो. 'घरांत कुणी बडील माणूस नाही, तें आणायला पाहिजे' हें वाक्य उच्चारित असतां तो त्यांच्या टेबलावरचे कागद उगाचच नीट लावीत असल्याचें सोंग करतो. यांत त्या वेळच्या त्याच्या मनोवृत्तीवर व एकंदरीत त्याच्या स्वभाव-

बैशिष्ट्यावर चांगला प्रकाश पडतो. या उपक्रियेची सूचना लेखकाने नाटकांत दिलेली नाही. परंतु दिग्दर्शकाने आपणहून अशा उपक्रियेची योजना करावयाची असते. विशिष्ट प्रकारच्या हालचालीनेहि एखादी परिणामकारक उपक्रिया साधतां येते याचे एक उदाहरण त्याच नाटकांतून देतां येईल. पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत घनःश्यामाच्या मागणीला उत्तर देतांना “तुम्ही मालतीलाच विचारून तिची संमति घ्या. तिची भेट घ्यायला आम्ही तुम्हाला घरी नेतो.” अशा आशयाचे उद्गार धुंडिराज काढतो. यानंतरहि धुंडिराजाचे थोडे भाषण शिल्लक असते. परंतु त्या वेळीं धुंडिराजाने चालू लागावे. प्रेक्षकांस वाटते की, दोघांचे बोलणे संपून आतां प्रवेश संपला. परंतु दोनतीन पावले चालून धुंडिराजाने पुन्हां मार्गे वळावे व “आमच्या हिचीसुद्धां संमति घ्यायला नको. आमची ही आहे जरा लांदिष्ट.....” हें पुढील वाक्य उच्चारित पुन्हां स्टेजच्या मध्यावर यावे. मागोमाग जाणाऱ्या घनःश्यामाने मोहरा न फिरवतां तसेंच एक एक पाऊल मार्गे यावे. आपल्या वायकोसंबंधींचे पुराण आटोपल्यावर धुंडिराजाने त्याला “चला तुम्ही आधी” असे म्हणून पुन्हां चालू लागावे. चार पावले चालून गेल्यावर “फार बोलणे आणि तेंहि म्हटलें म्हणजे बोलण्यानें बोलणे वाढविणें ठीक नाही.” या वाक्याच्या वेळीं पुन्हां तोच परतण्याचा प्रकार करावा आणि शेवटीं “चला म्हणजे एकदम चलाच” या वाक्याच्या वेळीं निष्क्रमण करावे. या उपक्रियेमुळे उत्कृष्ट विनोद निर्माण होतोच, शिवाय धुंडिराजाचा बडबड्या व विसरभोळा स्वभाव त्यांतून व्यक्त होतो.

मुलांना आईबापांजवळ कांहीं मागावयाचे असेल तर तीं त्यांच्याशी कशा लाड्यागोड्या लावतात, हें ज्यानें लक्षपूर्वक पाहिलें असेल, त्याला अत्रेकृत ‘कवडीचुंबक’ नाटकांतील पुढील प्रसंगाच्या वेळीं कोणते अंग-विक्षेप व उपक्रिया करतां येण्यासारख्या आहेत तें ध्यानांत येईल. चंदन व गुलाब हीं बहीणभावंडे आपापल्या प्रेमप्रकरणासंबंधीं, अर्थात् आपापल्या इच्छित विवाहाबद्दल, आपल्या कवडीचुंबक बापाजवळ हळूच विषय काढीत असतात. त्या वेळचीं त्यांचीं वाक्ये पुढीलप्रमाणे आहेतः—

गुलाबः—आम्हाला किनई बाबा, एका महत्वाच्या विषयावर तुमच्याशी बोलायचं आहे.

चंदनः—आम्ही तुमच्याशी (हळूच गुलाबला) तूं बोलतेस का मी बोलूं ? मी नाही बोलत. तूच बोललेलं बरं !

गुलाबः—आम्ही किनई बाबा, लग्न या विषयावर तुमच्याशी बोलणार आहोत.

ही दोनतीन वाक्ये उच्चारतांना दोघांनीही वाक्यरेपणाने हात चोळीत उभे राहण्याचा अंगविक्षेप करावा. शेवटच्या वाक्यानंतर प्रत्युत्तरात्मक उपक्रिया म्हणून चंदनानेही जरा बुजरेपणाने व अस्पष्टपणे “ हो, लग्न या विषयावर ” असे शब्द उच्चारावे. ते शब्द नाटककाराने घातले नसले तरी ते शब्द एक परिणामकारक उपक्रियेच्या स्वरूपाचे ठरतील. हात चोळीत उभे राहण्याच्या अंगविक्षेपाऐवजी दुसरीही उपक्रिया त्या ठिकाणी योजतां येईल. बापाजवळ लग्नाचा विषय काढतांना गुलाबने बापाच्या अगदी जवळ उभे राहून लाडिकपणाने त्याच्या खांद्यावर बोटांनी उगाचच कांहीं तरी आकृति काढीत राहावे. त्यानेही लाडीगोडी लावण्याचा आशय आणतां येईल.

श्री. पु. ल. देशपांडे यांच्या ‘ अंमलदार ’ नाटकांत सजेंराबाची भूमिका श्री. देशपांडे स्वतः करितात. दुसऱ्या अंकांत सजेंराबाच्या स्वगत भाषणाचे वेळी त्यांनी एक उत्कृष्ट उपक्रिया योजल्याचें आढळते. श्री. औघकरांच्या ‘ बेबंदशाहीं ’तील संभाजीच्या भाषणाची त्या ठिकाणी बिडंबनात्मक योजना केली आहे. “ सुष्टीची उलथापालथ तर झाली नाही ना ? मुंग्यांनी मेरु पर्वत तर गिळला नाही ना ... .. ” इत्यादि भाषणाचा भाग म्हणतांना त्यांतील नाटकीपणा (melodrama) चें बिडंबन करण्यासाठी श्री. देशपांडे जणू कांहीं आपण प्राप्त स्थितीचा मोठ्या गंभीरपणाने विचार करीत आहो, अशा याटाने तळहात गालावर टेकून कोपर खुर्चीच्या हातावर टेकून बसतात. परंतु कोपर खुर्चीच्या हाताच्या टोकावर टेकतांना ते खसकून सरकून खाली गेल्यासारखे करितात. बिडंबनाच्या विनोदांत या उपक्रियेमुळे भर पडून प्रेक्षकांत एकच

इंशा उसळतो. क्षुल्लक गोष्ट दिसते. परंतु ती किती परिणामकारक होते ते प्रत्यक्षच पाहिल्याने समजेल.

आणखी एका मार्मिक उपक्रियेचा उल्लेख करावासा वाटतो. त्यानेंहि सूक्ष्म विनोद निर्माण होतो. आपण एखादी गोष्ट अनवधानाने चटकून करून जातो, आणि दुसऱ्याच क्षणी चूक ध्यानांत येऊन ती सुधारून घेण्याचा प्रयत्न करतो. त्या वेळी वस्तुस्थिति किंचित् उशीरां ध्यानांत आल्यामुळे आपला जो गोंधळ होतो त्या योगाने हास्य निर्माण होते. या प्रकारास इंग्रजीत ( delayed realisation ) म्हणतात. आपण त्यास 'विलंबित प्रतीति' असे नांव देऊं. हा प्रकार प्रत्यक्ष उदाहरणांनी अधिक स्पष्ट होईल. 'अंमलदार' नाटकाच्या सुरुवातीस इंगामी कलेक्टर ढेरे, जज्ज, हेडमास्तर, डॉक्टर, पोस्टमास्तर वगैरे मंडळी अंमलदार येणार या बातमीने गांगरून गेलेली असतात. त्या वेळचे ढेरेसाहेबांचे भाषण पाहा.

ढेरे:—आपल्याला काय.....कर नाही त्याला डर कशाची ! मास्तर, ( हेडमास्तर पुढे येतात ) तुम्ही नाही हो—पोस्टमास्तर, मास्तर, जरा इकडे या. मला वाटतं आमच्या हितशत्रूंनी काही कारण नसतांना दिल्लीला सेन्ट्रल गव्हर्नमेन्टकडे.....इ.

या ठिकाणी पोस्टमास्तरांऐवजी आपल्यालाच बोलावले असे समजून हेडमास्तर पुढे येतात. त्यांना पाहून लागलीच “तुम्ही नाही हो—पोस्टमास्तर” हें वाक्य उच्चारण्याऐवजी अनवधानाने पोस्टमास्तरच पुढे आले आहेत असे समजून त्यांना उद्देशून ढेरे यांनी “मला वाटतं आमच्या हितशत्रूंनी.....” हें वाक्य उच्चारण्यास सुरुवात करावी. दोनचार शब्द उच्चारल्यानंतर आपली चूक ध्यानांत आल्यामुळे जरा चमकल्यासारखे करून मग “तुम्ही नाही हो—पोस्टमास्तर” असे म्हणून हेडमास्तरांना बाजूला सारावे. या योगाने उत्कृष्ट विनोद निर्माण होईल. दुसरे एक उदाहरण ‘दूरचे दिवे’ या नाटकांतून देता येईल. पहिल्या अंकाच्या सुरुवातीस विश्रामच्या घरी त्याची स्नेहीमंडळी मेजवानीसाठी जमलेली असतांना सरदार टेंबे यांचा परिचय करून देतेवेळचा प्रसंग आहे.

**पुष्पाः**—यांचं संस्थान आहे बेळगांवच्या बाजूला. तसें संस्थान म्हणतां येणार नाहीं. जहागिरींतच जमा आहे.

**सरदारः**—हो, पण तशी जहागीरहि म्हणतां येणार नाहीं. खरं म्हणजे संस्थानच म्हणायला हवं. पण हे नकाशे लिहिणारे लोक मोठे उर्मट असतात.

या ठिकाणीं “जहागिरींतच जमा आहे” या पुष्पाच्या वाक्याला ‘हो’ म्हणून सरदारसाहेबांनीं अनवधानानें दुजोरा दिल्यासारखें दाखवावें व दुसऱ्याच क्षणीं चूक ध्यानांत येऊन जरा चमकल्यासारखें करून चूक सुधारण्यासाठीं “अं—नाहीं, पण तशी जहागीरहि म्हणतां येणार नाहीं” हें वाक्य उच्चारावें. त्यानें विनोद निर्माण होईल. आणखी एक उदाहरण घेऊं. श्री. रांगणेकर यांच्या ‘कोणे एके काळीं’ या नाटकाच्या पहिल्या अंकांतील अंबू, कल्याणी व हणमंतराव यांचा पुढील संवाद पाहा.

**अंबूः**—मग मघा बऱ्या म्हणालांत कीं आल्याबरोबर विचारायला हवं त्याला ‘अशी भांडवलशाही केव्हांपासून करायला लागलास ?’

**कल्याणीः**—मग ? बरोबरच आहे. दुसऱ्याची मुलगी बळकावून स्वतःची मालमत्ता म्हणून वापरणं, ही भांडवलशाही नाहीं ? का हो भाऊकाका ?

**हणमंत :** माझं नांवहि तुला माहीत दिसतं.

या ठिकाणीं आपलें घरचें नांव कल्याणीस माहीत आहे हें पाहून हणमंतराव चपापतो असें दाखवावयाचें आहे. परंतु विनोद निर्माण करण्यासाठीं बरील उपक्रियेची योजना करतां येईल. अंबू व कल्याणी यांचें बोलणें चालू असतांना हणमंतराव चहा पीत असतो. कल्याणीनें एकदम “का हो भाऊकाका ?” म्हणून विचारल्याबरोबर अनवधानानें त्यांनीं हो म्हणून तिच्या प्रश्नास उत्तर द्यावें. नंतर क्षणभरानें “आपलें नांव हिला कसें कळलें ?” हा विचार मनांत येऊन किंचित् चमकल्यासारखें करून मग “अँ—माझं नांवहि तुला माहीत दिसतं” असें म्हणावें. असें केल्यानें हास्य उत्पन्न होईल. अनवधानानें केलेली चूक किंचित् उशीरां ध्यानांत येऊन आधीं केलेली कृति निस्तरण्याचा प्रयत्न करितांना

जो गोंघळ उडतो तो अशा प्रकारच्या विनोदाच्या मुळार्शी असतो. केवळ शब्दांनीं वर्णन करून या प्रकाराची परिणामकारकता दाखवितां येणार नाही. प्रत्यक्ष नाट्य पाहिल्यानेच त्याची यथार्थ कल्पना येऊं शकेल. अर्थात् या उपक्रियेची योजना करितांना नटाला एखाददुसरा शब्द आपल्या पदरचा घालावा लागेल, किंवा 'अंमलदार' नाटकांतील वर दाखविलेल्या उदाहरणाप्रमाणें मूळच्या भाषणांत किंचित् फरक करावा लागेल. परंतु परिणामसिद्धीसाठीं तेवढें स्वातंत्र्य नटाला देणें अयोग्य ठरणार नाही.

साधी सिगारेट किंवा विडी ओढण्याची क्रिया योग्य समयानुसार केली असतां किती तरी अर्थपूर्ण होऊं शकते. 'सोन्याचा कळस' या नाटकांत (अंक ३ प्र. ३) मजुरांचें शिष्टमंडळ घेऊन बाबा शिगवण गिरणी-मालकांस भेटावयास जातो. त्या वेळीं मालकांच्या शेजारीं ऐटीत खुर्ची-बर बसलेला बाबा त्यांच्यासमोर विडी ओढूं लागतो, असें दाखविलें तर त्या योगानें शिष्ट लोकांत वावरण्याची संवय नसलेल्या मजुराचा असंस्कृतपणा तर दर्शविला जातोच, परंतु अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे बाबा शिगवणाची निर्भय व बेफिकीर वृत्ति व्यक्त होते.

अशा रीतीनें भाषणास विविध अंगविक्षेपांबरोबर मार्मिक क्रिया-उपक्रियांची जोड दिली असतां नाट्यास उठावदारपणा येतो. नाट्यांत केवळ विविधता उत्पन्न करणें हा त्यांचा हेतु असतां कामा नये, तर त्या योगानें व्यक्तिदर्शनास उठाव मिळाला पाहिजे, किंवा प्रसंगांत रंग भरला पाहिजे. या हेतूनेच विविध क्रिया-उपक्रियांची योजना करावी. दिग्दर्शकाच्या कल्पकतेची येथें कसोटी लागते. नाटक बसवीत असतां दिग्दर्शक व नट यांनीं अशा मार्मिक व अर्थपूर्ण क्रिया-उपक्रियांचा अखंड शोध करित असावें. उत्तान अंगविक्षेपांपेक्षां अशा मार्मिक क्रिया-उपक्रिया अधिक सूचक असतात. अंगविक्षेपांत उत्तानपणा किंवा अवास्तव नाटकीपणा येऊं न देण्याची खबरदारी घेणें आवश्यक आहे, हें मागें सांगितलेंच आहे. नाटकांत प्रेक्षक रंगभूमीपासून थोड्याफार अंतरावर असल्यामुळें नाट्याचें मर्म सर्व प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येण्यासाठीं अंगविक्षेप स्पष्ट असावे,

परंतु फार भडक नसावे. वास्तविक चित्रपटांप्रमाणे जवळून छायाचित्रे ( close-up ) घेण्याची सोय असली तर खरोखरी कित्येक अंगविक्षेपांचे काम केवळ मुद्राभिनयाने भागवून घेतां येईल. तरी पण सर्वच अंगविक्षेपांचे काम मुद्राभिनयाने होत नाही. तेव्हां अंगविक्षेपांचे महत्त्व कमी मानण्याचे मुळीच कारण नाही. विशेषतः नवशिक्ष्या नटांस त्यासंबंधीचे व्यवस्थित शिक्षण देणे फार आवश्यक आहे. अभ्यासू नटांनी पुढे दिलेल्या कांहीं प्रसंगी कशा प्रकारचे अंगविक्षेप व उपक्रिया करावयाच्या याचे प्रात्यक्षिक तज्ज्ञांसमोर करून पाहावे.

( १ ) तुमच्या डोक्यावर प्रहार करण्यासाठी एखाद्या व्यक्तीने काठी उगारली आहे व तुम्ही आपणांस बांचविण्याचा प्रयत्न करीत आहांत.

( २ ) तुम्हांला मारण्याची धमकी देणारासमोर ' पाहूं बरं, मार कसा मारतोस तें ' असे म्हणून तुम्ही धैर्याने उभे राहतां.

( ३ ) एखादी भयंकर बातमी अनपेक्षितपणे कार्नी पडल्यामुळे तुम्ही कपाळाला हात लावून मटकन् खाली बसतां.

( ४ ) तुमचा उपमर्द करणाऱ्या मुलाला उद्देशून " आतां जास्त बोलशील तर थोबाड रंगवीन " असे तुम्ही उद्गार काढतां.

( ५ ) तुमच्या वर्तनाने तुमच्यावर रागावलेली तरुण स्त्री तुम्हांस म्हणते, " पण यामुळे आपली दोघांची बेअब्रू होईल, त्याचे काय ? " तुम्ही निलाजरेपणाने उत्तर देतां, " होईल कदाचित्, त्याला मी काय करणार ? "

( ६ ) एक स्त्री आपला उपमर्द करणाऱ्या माणसाला उद्देशून " मेल्या, जा, तुझं तळपट होईल. " असे उद्गार काढते. (स्त्रियांसाठी)

( ७ ) अत्यंत अस्वस्थ मनःस्थितीत तुम्ही खुर्चीवर बसल्या बसल्या वर्तमानपत्र चाळण्याचा प्रयत्न करीत आहांत.

( ८ ) तुमच्या घरी आलेल्या दोनतीन थोर माणसांचे स्वागत करून त्यांस तुम्ही बसावयास सांगतां.

( ९ ) तुम्ही केलेल्या चुकांबद्दल तुमचा बरिष्ठ अधिकारी तुमची

हजेरी घेत असतांना तुम्ही ओशाळे झालां आहांत, परंतु कसेतरी आपलें लंगडें समर्थन करण्याचा प्रयत्न करीत आहांत.

(१०) तुम्ही भीतभीत वाटेनें जात असतांना अचानक पाठीमागून “ कोण आहे तिकडे ? ” असें दरडावणीचे शब्द ऐकूं येतात व तुम्ही अतिशय दचकतां.

(११) तुम्ही एखाद्याला भेटावयास त्याच्या घरीं जात आहांत. त्याच्या घरांत पाऊल टाकल्याबरोबर त्याचा भला मोठा कुत्रा मोठ-मोठ्यानें मुंकत तुमच्यासमोर येतो. तुमची धावरगुंडी उडते. ( विनोदपूर्ण अभिनय करावा. )

(१२) एखादा मनुष्य तुम्हांस अनिष्ट गोष्ट करावयास सांगत असतां तुम्ही निष्ठापूर्वक त्यास उत्तर देतां कीं, “ मी कालत्रयीं असलें पाप करणार नाहीं. ”

(१३) दोन परस्परविरोधी प्रकारांस उद्देशून “ हें चित्र पाहा आणि तें चित्र पाहा. ” असे तुम्ही उद्गार काढतां.

(१४) तुमच्या संकटप्रसंगी सहानुभूति दाखविणाऱ्या मित्रास तुम्ही निराशेनें म्हणतां, “ काय नाशिबांत असेल तें होईल. ”

(१५) आपल्या नवऱ्याशीं बाद घालीत असतां एक कर्कशा त्याला म्हणते, “ काय पराक्रम करणार ते दिसतंच आहे. दिवे ओवाळा दिवे. ” ( स्त्रियांसाठीं. )

बरील प्रसंगीं करावयाचे अंगविक्षेप कठीण आहेत असें नाहीं. ते सर्वांसच परिचित आहेत. परंतु नाट्य करीत असतां त्या वेळीं हे अंग-विक्षेप करणें पुष्कळांस जमत नाहीं. ते नीट स्वच्छ होतात कीं नाहीं हें तज्ज्ञांसमोर केल्यानें समजेल. एवढ्यासाठीं अभ्यासू नटांना ते करून पाहण्याची शिफारस केली आहे.



## ८. नाट्यांतील रसाविष्कार व मुद्राभिनय

भरताने आपल्या नाट्यशास्त्रांत रसासंबंधी जी चर्चा केली आहे ती प्रामुख्याने नाट्यास अनुलक्षून केलेली आहे. “विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगाने रसनिष्पत्ति होते.” असा त्याचा सिद्धान्त आहे. या सूत्रांतील विभाव हे नटाच्या मनांतील भावनाजागृतीस कारणीभूत होणाऱ्या पात्रांचे व भोंवतालच्या परिस्थितीचे निदर्शक मानले आहेत, व अनुभाव हे भावनाजागृतीची नटाच्या शरीरावर होणारी प्रतिक्रिया दर्शवितात. व्यभिचारी भाव हे मुख्य रसाच्या उत्पत्तीस साहाय्यभूत होणारे गौण भाव होत. या ठिकाणी आपणांस भरतकृत रसचर्चेचा विचार करावयाचा नाही, तर नटाच्या मनांतील भावनाजागृति दर्शविणारे जे अनुभाव त्यांचा प्रामुख्याने विचार करावयाचा आहे. हे अनुभाव मुख्यतः अंगविक्षेप व मुद्राभिनय या दोन अंगांनी व्यक्त होत असतात. अंगविक्षेपांचा विचार मागील प्रकरणांत केलाच आहे. या प्रकरणांत मुद्राभिनय या दुसऱ्या अंगाचा विचार करावयाचा आहे.

मुद्राभिनयाबद्दल विचार करतांना रसविषयक तात्त्विक चर्चा करण्याचे प्रयोजन नसले तरी विविध रसांचा मुद्राभिनयाच्या द्वारे आविष्कार कसा करिता येतो हे पाह्यावे लागेल. रसांचा किंवा भावनांचा आविष्कार अंगविक्षेपांपेक्षा मुद्राभिनयाच्या द्वारे अधिक सूचकतेने व कलात्मकतेने करिता येतो. अभिनयकलेच्या परिणत अवस्थेत भावदर्शनासाठी अंगविक्षेपांपेक्षा मुद्राभिनयाचाच अवलंब अधिक केला जावा हे स्वाभाविक आहे. विशेषतः मार्गे सांगितल्याप्रमाणे ज्यांत मुद्रा जखलून न्याहाळण्याची सोय आहे अशा चित्रपटसृष्टीत मुद्राभिनयाचा किती कलात्मक उपयोग करून घेता येतो, हे तज्ज्ञांस माहीतच आहे. नुसत्या डोळ्यांचे जखलून छायाचित्र घेऊन नजरेंतून व्यक्त होणारे भाव, किंवा डोळ्यांत प्रतिबिंबित झालेले स्वभाव-वैशिष्ट्य यांचे दर्शन चित्रपटसृष्टीत घडविता येते, याची अनेक उदाहरणे मिळतील. ‘अमृतमंथन’ या प्रभातच्या चित्रपटांतील राजगुरूचे उदाहरण सहज डोळ्यांसमोर येण्यासारखे आहे. श्री. शांताराम यांच्या ‘तीन बत्ती

चार रास्ता ' या हिंदी चित्रपटांत आपसांत वाद घालणाऱ्या भावांच्या व जावांच्या नुसत्या ओठांचीं जवळून छायाचित्रे घेऊन त्यांचा मार्मिक उपयोग केला आहे. नाट्यसृष्टीत ही सोय नसली तरी उत्कृष्ट मुद्राभिनय दुरून पाहणाराच्या नजरेस पडत नाही असे नाही. अर्थात् मुद्राभिनयाचें महत्त्व रंगभूमीवरहि तिळमात्र कमी मानण्याचें कारण नाही. किंबहुना या गैरसोयीमुळेच रंगभूमीवर मुद्राभिनयाच्या द्वारे भावदर्शन स्पष्टपणे घडविण्याची नटावर अधिकच जबाबदारी पडते.

विविध रसांचे स्थायी भाव व व्यभिचारी भाव यांचा आविष्कार करण्यासाठी नटास जे अनुभाव दर्शवावयाचे असतात, त्यांचा भरतानें सूक्ष्म विचार केला आहे. त्यांतील विविध अंगविक्षेपांचा भाग सोडून दिला तर मुद्राभिनयाशीं संबद्ध असलेल्या डोळे, भ्रुकुटि, ओठ इत्यादि भावदर्शक शरीरावयवांच्या हालचालींचाहि त्यानें चांगला विचार केला आहे. डोळे हें भावदर्शनाचें सर्वांत महत्त्वाचें साधन मानतां येईल. डोळे म्हणजे आपल्या हृदयाची खिडकीच. खिडकींतून अंतर्गहाचें दर्शन घडावें त्याप्रमाणें डोळ्यांवाटे हृदयांतील भावांचें दर्शन घडत असतें. मनुष्याच्या नुसत्या नजरेंत कितीतरी प्रकारचे भाव वेळोवेळीं तरळत असतात. म्हणूनच सुंदर व भावदर्शक डोळे हें नटाचें फार मोठें भांडवल मानतात. त्याव्यतिरिक्त डोळे विस्फारित होणें, किंवा डोळ्यांचा संकोच होणें, इत्यादि डोळ्यांच्या विविध हालचालीहि भावदर्शनास साहाय्यभूत होतात. डोळ्यांच्या खालोखाल भ्रुकुटीचें महत्त्व आहे. भ्रुकुटीच्या विशिष्ट ठेवणीनें विशिष्ट भाव व्यक्त होतात. त्याशिवाय ओठांची विशिष्ट ठेवण व चेहऱ्यावरील निरनिराळ्या स्नायूंच्या हालचाली, कपाळावरील आंठथा, या सर्वांचीच भावदर्शनास मदत होते. तिरस्कार व्यक्त करितांना तो केवळ डोळ्यांवाटे व्यक्त होत नाही, तर भ्रुकुटी वक्र होतात, कपाळाला आंठथा पडतात. आंगळ वस्तु पाहिली असतां उत्पन्न होणारी किळस व्यक्त करितांना चेहऱ्यावरील स्नायूंची ठेवण बदलते. हे सारे प्रकार रोजच्या व्यवहारांत होत असतात, परंतु त्याकडे मुद्दाम कोणी लक्षपूर्वक पाहत नाही. नटानें या गोष्टींचें सूक्ष्म अवलोकन करण्याचा हव्यास

बाळगला पाहिजे. चित्रकारास ज्याप्रमाणें आपल्या चित्रांतून भावदर्शन घडवावयाचें तर चेहऱ्यावरील निरनिराळ्या स्नायूंच्या ठेवणीचा अभ्यास करणें प्राप्त असतें, त्याप्रमाणें नटासहि कृत्रिमपणें, विविध भाव मुद्रेवर दाखवावयाचे तर याचा अभ्यास करणें आवश्यक आहे. पाश्चात्य देशांत अभिनयकलेच्या शालांतून चेहऱ्यावरील स्नायूंचें नियमन करण्यासाठीं निरनिराळ्या व्यायामांचें शिक्षण देण्यांत येतें, असें अभिनयकलेवरील त्यांच्या ग्रंथावरून दिसतें. स्टॅनिस्लाव्हस्कीसारखा अव्वल दर्जाचा नटहि अशा तऱ्हेच्या व्यायामांवर फार भर देत असे. वास्तविक आपल्या रोजच्या जीवनांत कांहीं भावना व्यक्त करितांना चेहऱ्यावरच्या स्नायूंच्या विशिष्ट हालचाली स्वभावतःच होतात. मग मुद्दाम अशा प्रकारचा व्यायाम करण्याची आवश्यकता काय, असा प्रश्न उत्पन्न होईल. याला उत्तर असें कीं, रोजच्या जीवनांत चेहऱ्यावरील स्नायूंच्या आपण स्पष्ट व उत्तान हालचाली कचित्च करतो. कारण श्रोता आपल्याजवळच असल्यामुळें त्यांची तशी जरूर भासत नाहीं. रंगभूमीवर जसें अंगाविक्षेप स्पष्ट होणें आवश्यक असतें, त्याचप्रमाणें किंबहुना त्यापेक्षां अधिक मुद्रेवरील भाव स्पष्ट होणें जरूरीचें असतें. तें तसें व्हावें यासाठीं त्यांत कृत्रिमपणा-व्यतिरिक्त भावदर्शनांत किंचित् भडकपणा आणणें आवश्यक असतें. अर्थात् भावदर्शनाची क्रिया प्रयत्नपूर्वक साध्य करून घेण्यासाठीं विशिष्ट व्यायाम करणें, अभ्यास करणें, इष्ट असतें.

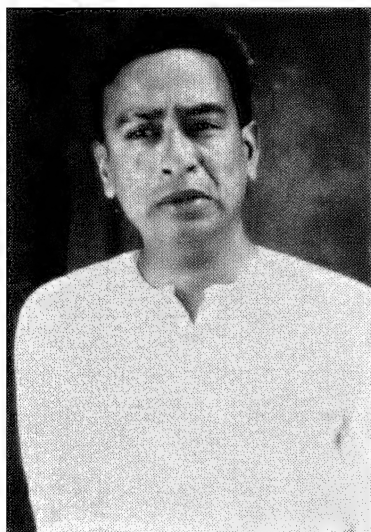
रंगभूमीवर विविध रसांची अभिव्यक्ति करण्यासाठीं कशा कशा अनुभावांचा किंवा मुद्राभिनयाच्या प्रकारांचा अवलंब करावयाचा याचा थोडासा विचार करूं. या ठिकाणीं आपणांस साहित्यशास्त्रदृष्ट्या रसोत्पत्तीचा विचार करावयाचा नसून केवळ अभिनयकलेतून आविष्कृत होत असलेल्या रसोत्पत्तीचाच विचार करावयाचा आहे. रसराराज शृंगार सर्वच बाष्पायस व्यापून राहिलेला आहे. अर्थात् नाटकांतहि त्याला महत्त्वाचें स्थान ओघानेंच प्राप्त होतें. शृंगाराचे संभोग व विप्रलंब असे दोन प्रकार मानले आहेत. संभोग शृंगाराचे म्हणजे प्रियजनांच्या मीलना-त्तर्गत शृंगाराचे प्रसंग विप्रलंब किंवा वियोगजन्य शृंगारापेक्षां एकंदरीतच बाष्पायांत कमी असतात. सदभिरुचीस बाध न आणतां शृंगार रंगबा-

वयाचा तर संभोगापेक्षा विप्रलंभाचाच अवलंब लेखकांनी करावा हे स्वाभाविक होय. परंतु कमी म्हटले तरी संभोगशृंगारांत बसण्यासारखे प्रसंग नाटकांत येत नाहीत असे नाही. 'मृच्छकटिका'तील भर पावसांतला चारुदत्त-वसंतसेनेच्या मीलनाचा प्रसंग, 'स्वयंवर'तील कृष्ण-रुक्मिणीच्या भेटीचे प्रसंग, अशी मीलनजन्य शृंगाराची उदाहरणे अलीकडच्या नाटकांतून अनेक देता येतील. शृंगाररसांत मनुष्याची चित्तवृत्ति कोमल, तरल व मधुर होत असल्यामुळे तदनुसार नटाच्या ठिकाणी अनुभाव प्रकट व्हावयास पाहिजेत. स्त्रीच्या ठिकाणी अशा प्रसंगां लज्जा, भीरुता, संभ्रम इत्यादि व्यभिचारी भाव दिसू लागतात. हे सर्व भाव मुद्रेवर कृत्रिमपणे दर्शविण्याचे कार्य नटास करावे लागते. अशा वेळी मुद्रेवर हे भाव कसे बठवावयाचे ते वस्तुतः स्त्रीला शिकविण्याची आवश्यकता नाही. आपल्या भूमिकेशीं समरस झालेल्या नटीच्या मुद्रेवर हे भाव सहजच उमटावयास पाहिजेत. पूर्वी ज्या वेळी पुरुष स्त्रियांच्या भूमिका करीत, त्या काळी खरोखर पुरुषाला स्त्रीच्या ठिकाणी दृश्यमान होणारे भाव बठविणे कठीण जात असले पाहिजे. परंतु बालगंधर्वासारखा अभिजात नट त्या वेळचा मुद्राभिनय किती उत्कृष्टपणे बठवीत असे, हे जुन्या पिढीतील लोकांस सांगावयास नको. 'स्वयंवर' नाटकांतील "खडा मारावयाचा झाला तर....." इत्यादि प्रसिद्ध वाक्ये उच्चारतांना बालगंधर्वांच्या मुद्रेवर, विशेषतः डोळ्यांत जे कोमल भाव तरळत असत, त्यांचे वर्णन शब्दांनी करणे कठीण आहे. कृष्णाच्या पहिल्याच प्रवेशप्रसंगां "दादा, ते आले ना....." इत्यादि वाक्ये उच्चारित रुक्मिणी प्रवेश करते. त्या प्रसंगांचा बालगंधर्वांचा अभिनय लोकांच्या स्मरणांतून कधीहि जावयाचा नाही. त्या वेळच्या त्यांच्या मुद्रेवरील औत्सुक्य, संभ्रम, लज्जा, कृष्णाबद्दलचा आदरभाव इत्यादि भावनांचा खेळ खरोखर प्रेक्षणीय असे. केवळ अशा उदाहरणांनी हा विषय स्पष्ट होणार नाही हे खरे. परंतु शृंगार-रसास पोषक अशा लज्जा, आदर, संभ्रम इत्यादि विविध भावना मुद्रेवर किती ठळकपणे बठविणे आवश्यक असते ते लक्षांत यावे यासाठी एका नामवंत नटाच्या अभिनयाची उदाहरणे दिली. शृंगारकुठल्याहि प्रकारचा असो, तदन्तर्गत कोमल व तरल भाव नटाच्या मुद्रेवर व विशेषतः

डोळ्यांत प्रतिबिंबित झाले पाहिजेत. शृंगाररसाची उत्तान अभिव्यक्ति करण्याचे चुंबनालिंगनादि प्रकार इंद्रजी चित्रपटांतून सरास दाखविले जातात. आपल्या नाटकांत त्यांचा अवलंब करण्याची प्रथा नसल्यामुळे आपल्या नटनर्तीस मुद्राभिनयावर भर देणे अधिकच जरूरीचें आहे.

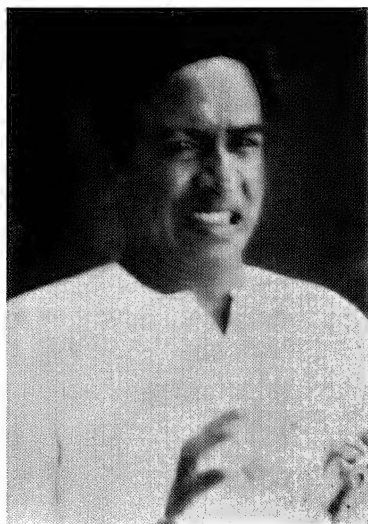
शृंगारानंतरचा दुसरा महत्त्वाचा रस म्हणजे हास्य. मराठी रंगभूमीवरील हास्यविनोदास नाट्यविचारांत वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान द्यावें लागेल इतका या रसाचा उत्कृष्ट परिपोष मराठी नाटकांत झालेला आहे. सर्व रसांत हास्यरसाच्या आविष्कारासंबंधी अधिक तपशीलवार विचार करावा लागेल, म्हणून त्याचा स्वतंत्र प्रकरणांत विचार करण्याचें योजिलें आहे.

मराठी रंगभूमीवर हास्याइतकाच करुणरसाचा उत्कृष्ट परिपोष झाला आहे. परंतु हास्यरसाच्या आविष्कारांत मराठी नाट्यसुष्टीच्या क्षेत्रांत जितकी विविधता दृष्टीस पडते, तितकी करुणरसाच्या आविष्कारांत दिसत नाही. मराठी नाट्यवाङ्मयांत खरोखरी हास्य व करुण या दोन रसांचा प्राधान्य दिलेले आढळते. शोकांतिका हा नाट्यप्रकार संस्कृत नाट्यवाङ्मयास संमत नसला तरी मराठी नाट्यवाङ्मय अनेक सुंदर शोकांतिकांनीं भंडित झाले आहे. संस्कृत नाट्यवाङ्मयांतहि शोकांतिका नसल्या तरी करुणरसात्मक नाटके कांहीं कमी नाहीत. भवभूतीच्या 'उत्तर-रामचरितां'त तर करुणरसाचा परिपोष इतका उत्कृष्ट केला आहे की, स्वतः भवभूतीने "एको रसः करुण एव" असे उद्गार काढले आहेत. मराठी नाट्यवाङ्मयांत गडकरी, खाडिलकर, वरेरकर, अत्रे इत्यादिकांनीं करुणरसात्मक प्रसंग अतिशय हल्लवारपणे रंगविले आहेत, व त्या प्रसंगांचा रंगभूमीवर आविष्कार करण्यास बालगंधर्व, दाते, पेंढारकर इत्यादि नटांनीं तितकाच महत्त्वाचा हातभार लाविला आहे. किंबहुना असे प्रभावी नट लाभले नसते तर गडकऱ्यांसारख्या कुशल नाटककारांचेहि निम्मे अधिक यश कमी झाले असतें हें कोणासहि मान्य करावें लागेल. नाट्यांतील करुणरसापासून होणाऱ्या आनंदाची मीमांसा करितांना त्यांत नटाच्या अभिनयकौशल्याचा केवढा महत्त्वाचा वाटा आहे याचा फारसा कोणी विचार केलेला दिसत नाही. नाही म्हणावयास जुन्या संस्कृत



पृष्ठ १०८

मुद्रा भि न य



पृष्ठ १०८



मुद्राभिनय

पृष्ठ ११३



पृष्ठ ११३

साहित्यशास्त्रज्ञांपैकी गुणचंद्र व रामचंद्र यांनीच काय ती आपल्या मीमांसेत नटाच्या अभिनयकौशल्यास योग्य मान्यता दिलेली आढळते. करुणरस हा मूलतः दुःखद असून त्यापासून आनंद होतो तो कवि आणि नट यांच्या कौशल्यामुळेच होतो, असे 'नाट्यदर्पण' या आपल्या ग्रंथांत त्यांनी म्हटलें आहे. यापुढें जाऊन असेहि म्हणतां येईल की, नाटकांतील करुणरसाचा परिपोष करण्यांत लेखकापेक्षांहि नटाचा वाटा अधिक मोठा असतो. कोणत्याहि नाटकांतील लेखकानें उत्तम रंगविलेला एखादा प्रसंग ध्या, रंगभूमीवर त्याचा आविष्कार नटाकडून नीट झाला नाहीं तर कितपत रसोत्पत्ति होते याचा प्रत्यक्ष अनुभव घेऊन पाहवा, म्हणजे या विधानाची सत्यता पटेल. सारांश, नाटककारानें निर्मिलेल्या रसास योग्य उठाव देण्याची फार मोठी जबाबदारी नटावर येऊन पडते.

करुणरसनिर्मितीच्या वेळीं दृश्यमान होणारे अनुभाव-अश्रु ढाळणें, गळा दाटून येणें, स्वर कांतर होणें इत्यादि सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. परंतु मुद्रेवर, विशेषतः डोळ्यांत कारण्याची छटा दिसणें हा जो मुद्राभिनयाचा भाग आहे, तो अत्यंत महत्त्वाचा होय. किंबहुना हे सर्व अनुभाव एकसमयावच्छेदेंकरून आविष्कृत झाले तरच करुणरसाचा उत्कृष्ट परिपोष होतो. मुद्राभिनयाचें महत्त्व मुद्दाम आवर्जून सांगण्याचें कारण इतकेंच कीं, गळा दाटून येऊन स्वर कांतर होणें, हा जो अनुभवांचा प्रकार वर सांगितला तो केवळ भाषणाच्या वेळीं व्यक्त करतां येण्यासारखा आहे. नाटकांत कित्येक प्रसंग असे असतात कीं, ज्यांत मूकाभिनयाचा भाग महत्त्वाचा असतो. त्या वेळीं नटास मुद्राभिनयावरच अवलंबून राहावें लागतें. 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकांतील शेवटच्या अंकांत मनोहर घर सोडून जावयास निघतो त्या वेळीं मध्यें कांहीं क्षण कां होईना सुशीला व बिंबा यांचें संभाषण चालूं असतांना मनोहराच्या मनाची जी करुण अवस्था होत असते, तिचें किती उत्कृष्ट दर्शन श्री. दाते केवळ मुद्राभिनयानें घडवितात हें ज्यांनीं पाहिलें असेल त्यांस या विधानाचा प्रत्यय येईल. मुक्ताबाई दीक्षित यांच्या 'जुगार' नाटकांतील शेवटच्या अंकांत इंदिराबाई व उषा यांचा प्रवेश आहे. पत्नी ह्यात



असतांना तिच्या पतीस मायाजालांत गुरफटविणाऱ्या स्त्रीच्या मनोवृत्ती-संबंधी इंदिराबाई बोलत असतात, व उषाला बहुतेक ऐकण्याचें काम करावयाचें असतें. तो प्रसंग उषाच्या दृष्टीनें केवळ करुणरसात्मक नसला तरी त्या वेळीं इंदिराबाईंच्या बोलण्याची भावनात्मक प्रतिक्रिया केवळ मुद्राभिनयानें दर्शविण्याचें कार्य तिला करावें लागतें. तसेंच 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील शेवटच्या वृंदावन व वसुंधरा यांच्या प्रवेशांत वसुंधरेच्या दीर्घ भाषणाच्या वेळीं वृंदावनासहि मुद्राभिनयानें आपल्या बदलत्या भावना व्यक्त कराव्या लागतात. त्या प्रसंगांहि वृंदावनास कारुण्यापेक्षां भांबावलेल्या मनोवृत्तीचा आविष्कार करावयाचा असतो हें खरें, परंतु सांगावयाचें इतकेंच कीं, अशा प्रसंगां प्रामुख्यानें मुद्राभिनयावरच नटास भर द्यावा लागतो. अश्रूंची त्यास मदत होते खरी, परंतु खरें कारुण्य डोळ्यांतील अश्रूंनीं नव्हे तर भावदर्शनानें व्यक्त होत असतें. 'एकच प्याला' या नाटकांतील सिंधूच्या भूमिकेंत बालगंधर्व आपल्या मुद्रेवर जी कारुण्याची छटा अखेरपर्यंत दर्शवीत असत ती केवळ अविस्मरणीय आहे. श्री. पैदारकर 'पुण्यप्रभावां'तील वसुंधरेची भूमिका उत्कृष्ट मुद्राभिनयानें अतिशय बहारीची वठवीत असत. विशेषतः दीनाराच्या वधाच्या वेळची त्यांची मुद्रा दृढनिश्चयाबरोबर जी कारुण्याची छटा दर्शवीत असे, तिचा त्यांची भूमिका पाहिलेल्या रसिक प्रेक्षकांस विसर पडणें कठीण. करुणरसाच्या आविष्कारासाठीं कित्येक वेळां रंगभूमीवर प्रत्यक्ष रुदन, स्फुंदन इत्यादि अनुभाव दर्शवावे लागतात हें खरें. बालगंधर्व रुदनाचा अभिनय इतका समरसतेनें करीत कीं, तो पाहिल्यावर प्रेक्षकवर्गांतूनहि हुंदके ऐकूं येऊं लागत, हा 'एकच प्याला' नाटक पाहिलेल्या प्रेक्षकांचा अनुभव आहे. हें कामहि अत्यंत कौशल्याचें आहे यांत शंका नाहीं. परंतु कारुण्याचें हें दर्शन स्थूल झालें. करुणरसाचा सूक्ष्म आविष्कार करावयाचा तर मुद्रेवर कारुण्य प्रतिबिंबित व्हावयास पाहिजे. म्हणजे नटास मुद्राभिनयाचाच अवलंब करणें आवश्यक आहे. करुणरसात्मक मुद्राभिनयांत अश्रूंना फार महत्त्वाचें स्थान आहे हें नाकबूल करता येणार नाहीं. किंबहुना कारुण्यभाव दर्शविणारी मुद्रा व अश्रु हीं परस्परांशीं इतकीं निगडित असतात कीं, या दोहोंना वेगळें करणें जवळजवळ अशक्य

आहे. कृत्रिमपणें कां होईना, हृदयांत शोकाची भावना उचंबळून आली म्हणजे मुद्रेवर तिची छटा दिसू लागतांच, डोळ्यांत पाणी आल्यावांचून राहत नाही, हा अनुभव सर्वच नटांना येत असेल. ज्या नटाच्या ठिकाणी ही समरसता उत्पन्न झाली नाही त्याच्या डोळ्यांत अश्रु उभे राहणेंच कठीण. अशा वेळीं स्त्रियांस नुसताच डोळ्यांना पदर लावून आणि पुरुषांस डोळ्यांची कड हलक्या हातानें पुसून कार्यभाग उरकून घ्यावा लागतो. परंतु हा मार्ग केव्हांहि गौणच मानावा लागेल.

मराठी नाट्यवाङ्मयांत वीररसासहि महत्त्वाचें स्थान प्राप्त झालेलें आहे. जुन्या ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांत वीररसात्मक प्रसंग अनेक आढळतात. सामाजिक नाटकांत लौकिक अर्थाच्या वीररसानें युक्त असे प्रसंग काचितच आढळतात. परंतु वीररसाचें क्षेत्र जरा अधिक व्यापक मानिलें तर त्या अर्थानें वीररसास सामाजिक नाटकांतहि स्थान मिळालेलें आहे. केवळ युद्धप्रसंगाच्या निमित्तानें प्रकट होण्याचा धैर्य-शौर्यादि गुणांच्या योगानें व्यक्त होणारा भाव म्हणजे वीररस, असा संकुचित अर्थ न घेतां, कोणत्याहि प्रसंगांत न डगमगतां प्रकट झालेलें नैतिक धैर्य व आपल्या ध्येयापासून ज्युत न होण्याच्या दृढनिश्चय, इत्यादि गुणांनीं व्यक्त होणारा भाव त्यांत अंतर्भूत करावयाचा, तर 'पुण्य-प्रभावां'तील वसुंधरेसारख्या स्त्रीच्या भूमिकेंतहि वीररसाचा आविष्कार होतो हें मान्य करावें लागेल. आपल्या जुन्या साहित्यशास्त्रज्ञांनीं हि धर्मवीर, दानवीर इत्यादि प्रकार मानिलेच आहेत. या ठिकाणीं युद्धप्रसंगां प्रकट होणाऱ्या धैर्याचा आढळ होत नाही, तर नैतिक धैर्य व ध्येयनिष्ठता हे गुण दिसतात. परंतु तेथेंहि वीरतेचा भाव प्रकट होतोच. तेव्हां नाटकां-तील वीररसाचा व्यापक अर्थानेंच विचार करणें इष्ट होय.

अभिनयदृष्ट्या, जुन्या ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांतील युद्ध-प्रसंगांनीं किंवा स्वामिभक्ति व देशभक्तीच्या गुणांनीं प्रकट होणाऱ्या वीररसाचा आविष्कार करणें फारसे कठीण जात नसावें. भरदार देहयष्टि, पळेदार आवाज व स्वच्छ वाणी एवढे गुण अंगी असणाऱ्या नटास 'बेवंदशाही'तील संभाजी, गणोजी शिर्के किंवा खंडो बल्लाळ, 'कीचक-

बधां'तील भीम किंवा 'स्वयंवरा'तील कृष्ण, यांसारख्या वीरश्रीयुक्त भूमिका सहज वठवितां येण्यासारख्या आहेत. नाटकांतील वीररसपूर्ण भाषणांनीच नटाचें निम्मेंअधिक काम होतें. खणखणीत आवाजानें तीं भाषणें म्हटलीं म्हणजे रसोत्पत्तीचा बाकीचा कार्यभाग सहज उरकतां येतो. अर्थात् दमदार छाती आणि आवाज यांची देणगी असलेल्या नटासच तें साधण्यासारखें आहे. तेंहि येरा गवाळाचें काम नाहीं. परंतु जुन्या जमान्यांत शिरा ताणताणून राणा भीमदेवी थाटानें गर्जना करणें एवढीच वीररसाची कल्पना असणारेच नट पुष्कळ असत. त्या काळीं नाटककारहि वीररसात्मक भूमिका वीरगर्जना व तलवारीचे खणखणाट यांसारख्या भडक साधनांनींच रंगवीत असत. अलीकडे ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकाची निर्मितीच फार कमी होत आहे, आणि आहेत त्या ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटकांत केवळ ध्येयवादाच्या बैठकीवर वीररस उभा केलेला दृष्टीस पडतो.

तलवारबहादुरापेक्षां धर्मवीराची किंवा ध्येयवीराची भूमिका वठविण्यांत मुद्राभिनयास अधिक महत्त्व प्राप्त होणें ओघानेंच येतें. ध्येयवीराच्या मुद्रेवर गंभीरता करारीपणा व दृढनिश्चय हे भाव सतत स्थिरावलेले राहिल्यानें नटाचा अर्धा अधिक कार्यभाग होतो. 'सत्त्वपरीक्षे'तील हरिश्चंद्र, 'भाऊबंदकी'तील रामशास्त्री, 'शारदे'तील कोदंड इत्यादि भूमिकांतील ध्येयवाद वीररसास पोषक आहे. इतकेंच नव्हे तर स्त्री-पालांतहि 'रणदुंदुर्भी'तील तेजस्विनी, 'शिककाकटथार' मधील ताराबाई, यांसारख्या मर्दानी स्त्रियांइतकीच 'पुण्यप्रभावां'तील वसुंधरा हीहि वीररसात्मक स्त्रीभूमिका मानावी लागेल. तिच्या धीरगंभीर मुद्रेवरील दृढ निश्चय व तिच्या व्यक्तिमत्त्वांतील करारीपणा, यांनीं करुणरसापेक्षां वीररसाचाच उठाव होतो, असें म्हटलें असतां वावगें होणार नाहीं. अशा प्रकारच्या भूमिकांमध्ये वीररसाच्या आविष्कारासाठीं आडवेतिडवे हातबारे करून रणगर्जना करण्यास वाव नाहीं. त्या ठिकाणीं मुद्राभिनय व व्यक्तिदर्शनात्मक डौल ( bearing ) यांचाच उपयोग करावा लागेल.

उरलेल्या रसांपैकीं रौद्र हा रस वीररसाशीं पुष्कळसा जुळता असल्यानें

त्याचा वेगळा विचार करण्याचें फारसें प्रयोजन नाहीं. वीर व रौद्र हे दोन भिन्न रस मानण्याचें कारण नाहीं, असेंच अलीकडील साहित्य-शास्त्रज्ञांचें मत असल्याचें दिसून येतें. रौद्ररसाचा क्रोध हा स्थायी भाव मानिला आहे, व रागानें नेत्र विस्फारित होणें, नाकपुड्या फुगणें, मुठी बळणें, इत्यादि त्याचे अनुभाव मानले जातात. सामाजिक नाटकांत लौकिक अर्थाच्या वीररसास बाब नसला तरी एखाद्या क्रोधाविष्ट झालेल्या पात्राच्या द्वारे रौद्ररसाचा आविष्कार झालेला आढळतो. त्या ठिकाणीं वर सांगितलेले अनुभाव दर्शवितां आले म्हणजे कार्यभाग होतो. भयानक रसाच्या आविष्कारांत जिच्या ठायीं भीति उत्पन्न झाली असेल त्या व्यक्तीचे नेत्र विस्फारित होतील, तोंड अर्धवट उघडें राहील व क्वचित् ती व्यक्ती हातांनीं तोंड झांकून घेईल. रौद्र व भयानक या दोन्ही रसांत नेत्र विस्फारित होणें हा अनुभाव सामान्य असला तरी नेत्रांतील भाव दोहोंत निरनिराळे दिसतील हें उघड आहे. अद्भुतरसाचा स्थायी भाव जो विस्मय, त्याचा आविष्कार करतांनाहि नेत्र विस्फारित होतात, परंतु त्यांतहि नेत्रांतील भाव वेगळा दिसेल. चेहऱ्यावरील स्नायूंची विशिष्ट हालचाल वीभत्सरसाच्या आविष्कारप्रसंगी विशेष स्पष्ट रीतीनें दर्शवितां येण्यासारखी आहे. एखादी किळसवाणी गोष्ट पाहिली असतां आपल्या चेहऱ्यावरील स्नायूंची ठेवण कशा प्रकारची असते तें सर्वास माहीत आहेच. ही ठेवण सामान्य व्यवहारापेक्षां अधिक उत्तानपणें साधण्याची नाट्यांत आवश्यकता असते. शांतरस हा वाङ्मयांत क्वचित् आढळणारा रस आहे. परंतु त्याचा आविष्कार करतांना मुद्रेवर कोणताहि विशिष्ट भाव न दर्शवितां केवळ धैर्य व गांभीर्य यांनीं युक्त असलेल्या मुद्रेनें कार्यभाग होण्यासारखा आहे.

नवरसांस आधारभूत असलेले हे स्थायी भाव सोडले तर भरतानें वर्णिलेल्या संचारी किंवा व्यभिचारी भावांचेंहि चित्रण नाटकांतून ठिकठिकाणीं केलेलें आढळतें. किंबहुना आथेल्लोसारखें उत्कृष्ट नाटक संशयासारख्या गौण मानल्या गेलेल्या भावनेवरच अधिष्ठित आहे. ' संशयकल्लोळ ' या नाटकांतहि संशयाचाच खेळ दाखविला आहे. अर्थात् पहिल्या नाटकांत ना.क.प्र.८

संशयाचा परिणाम गंभीर होतो, तर दुसऱ्यांत त्याचें हास्यरसांत पर्यवसान होतें, हा भाग निराळा. परंतु दोन्ही नाटकांची उभारणी एका गौण मानल्या गेलेल्या भावनेवर झालेली आहे हें विसरतां येत नाहीं. व्यभिचारी भावांचें चित्रण लेखकानें कुशलतेनें केलें तर तेंहि अत्यंत परिणामकारक होऊं शकतें, हें वाङ्मयाच्या अभ्यासकांना सांगावयास नको. या व्यभिचारी भावांची अभिव्यक्ति अभिनयद्वारे करण्याची जबाबदारी नटावर येऊन पडते. संशयाच्या भावनेचा उल्लेख आतांच केला. 'संशय-कल्लोळ' नाटकांतील फाल्गुनरावाच्या भूमिकेचा तर हा स्थायी भावच आहे. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील सुदाम हाहि स्वतःच्या स्त्रीच्या पातिव्रत्याबद्दल असाच संशयी वृत्तीनें वागणारा आहे. या दोन्ही भूमिका वठवितांना नटाला एक विशिष्ट प्रकारचा ढोल ( bearing ) सतत ठेवावा लागेल व संशयी दृष्टि सतत चेहऱ्यावर दाखवावी लागेल. संशयी मनुष्याचें पाहणें, बोलणें, चालणें, कसें असतें याचें सूक्ष्म अवलोकन करून तो भाव आपल्या ढोलामध्यें सारखा वठवीत रहावें लागेल. तेव्हांच त्या भूमिकांस न्याय केल्यासारखें होईल. संशयी मनुष्य सहसा हसावयाचा नाहीं, आनंदांत दिसावयाचा नाहीं, संतुष्ट दिसावयाचा नाहीं, हे त्याच्या मनोवृत्तीचे विशेष ही भूमिका वठवितांना लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे. रा. गणपतराव बोडस यांची फाल्गुनरावाची भूमिका केवळ त्यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण मुद्राभिनयामुळें व ढोलामुळें इतकी गाजली. असूया किंवा मत्सर हीहि व्यभिचारी भावांत समाविष्ट केलेली वृत्ति अत्यंत प्रबल असून तिचें चित्रण नाट्यवाङ्मयांत अनेक ठिकाणीं पहावयास मिळतें. मत्सरग्रस्त मनुष्याचे अंगविक्षेप व मुद्राभिनय हेहि वैशिष्ट्यपूर्ण असतात. 'द्रौपदी' नाटकांतील मुरुवातीच्या भागांत मयसर्भेतील द्रौपदीस्वयंवराच्या चित्रांचें अवलोकन करीत असतां दुर्योधन मत्सरानें इतका जळत असतो कीं, त्याच्यानें त्या चित्रांकडे पाहवत नाहीं, व अखेरीस तो डोळे झांकून घेतो, असें दाखविलें आहे. हा एक अनुभाव झाला. परंतु मत्सरग्रस्त मनुष्याची दृष्टि कशी संकुचित होते, तो ओठ कसे दाबून घेतो, या गोष्टीचें सूक्ष्म अवलोकन करून तदनुसार मुद्रेवर तो भाव दर्शविण्याचा नटानें कटाक्षानें प्रयत्न करावयास पाहिजे. 'अथेल्लो' नाटकांतील आयागो,

‘स्वयंवर’ नाटकांतील शिशुपाल व रुक्मि, ‘संत सखू’ मधील म्हाळसाकाकू, यांसारखे मत्सरग्रस्त माणसांचे नमुने नाट्यवाङ्मयांत किती तरी सांपडतील. म्रीडा किंवा लज्जा ही भावनाहि व्यभिचारी भावांतच मोडते. परंतु लज्जेनें खालीं मान घालण्याचे प्रसंग कितीतरी नाटकांत चित्रित केलेले असतात. त्यावेळचे अनुभावहि ध्यानांत घेण्यासारखे आहेत. लज्जा ही भावना स्त्रियांमध्ये तरी स्वाभाविकच असते. लज्जायुक्त स्त्री खालीं मान घालते, मधून मधून चोरट्या नजरेनें दुसऱ्या व्यक्तीकडे पाहते, पदरार्शी चाळा करीत राहते, जमिनीवर पायाच्या नखांनीं रेघा काढूं लागते. हे अनुभाव वास्तविक नटींना शिकविण्याची आवश्यकता नाहीं. परंतु आपल्या भूमिकेशीं समरस न झालेल्या नटीस हे अनुभावहि दर्शवितां येत नाहींत, हा अनेक हौशी दिग्दर्शकांचा अनुभव असेल. पुरुषाच्या बाबतींत आपल्या हातून अयोग्य कृत्य झाल्याबद्दल पश्चात्ताप झाल्यास लज्जा उत्पन्न होते. तिचा आविष्कार केवळ खालीं मान घालून स्वस्थ उभें राहिल्यानें होऊं शकतो. ‘भावबंधनां’ तील घनश्यामास अखेरीस पश्चात्ताप होतो त्यावेळीं तो धुंडिराजाचे पाय धरतो. हा लज्जा व्यक्त करण्याचा जरा भडक व नाटकी प्रकार झाला. ‘सत्तेचे गुलाम’ नाटकांत केरोपंतास शेबटीं पश्चात्ताप होतो, त्यावेळीं तो केवळ “वैकुंठ, नलिनी, मी हरलों. कशाला उगीच माझा छळ करतां ?” असे उद्गार काढून स्वस्थ राहतो. अशा वेळीं मुद्रेवर लज्जेचा भाव दिसला असतां कार्यभाग होण्यासारखा आहे. आवेग हाहि एक व्यभिचारी भाव मानिला आहे. याचा अर्थ मनाचा क्षोभ किंवा गोंधळ. निरनिराळ्या कारणांनीं मनाचा गोंधळ उडाल्याचे प्रसंग नाटकांत अनेकदां येतात. त्या वेळीं मनःक्षोभान्तर्गत भीति, आश्चर्य, क्रोध इत्यादि भावनांपैकी जी भावना दर्शवावयाची असेल तदनुसार मुद्राभिनय साधावा लागेल. शिवाय इतर अनुभाव—धावपळ होणें, मटकन् खालीं बसणें, मस्तक सुन्न झाल्यामुळें जागच्याजागीं खिळल्यासारखें होणें—हेहि प्रकट करावे लागतील. ‘भावबंधनां’ त घनश्याम धुंडिराजास स्टेशनवर पोलिसाच्या बेषांत दागिने चोरल्याच्या आरोपावरून अटक करूं लागतो, त्यावेळीं अनपेक्षितपणें भलता आरोप ओढवल्यामुळें धुंडिराजाची जी अवस्था होते, ती आवेग या भावांत

मोडण्यासारखी आहे. त्यावेळीं त्याच्या मुद्रेवर आश्चर्य, भीति, दैन्य वगैरे निरनिराळे भाव प्रकट व्हावयास पाहिजेत. तसेंच पुढें धुंडिराजानें लिहून दिलेल्या कबुलीजबाबाच्या आधारावर घनश्याम त्याला कचाट्यांत पकडतो त्या प्रसंगीहि धुंडिराजाची तीच अवस्था होते. 'तुमची मालती घनेश्वर-पंतांस द्या' अशा आज्ञायाचें वाक्य घनश्यामाच्या तोंडून बाहेर पडतांच त्याच्या तोंडावर इतके निरनिराळे भाव उमटतात कीं, घनश्याम लागलीच त्याला म्हणतो, 'असे अजागळासारखे चेहरे काय बदलतां ?' या वाक्यावरूनच धुंडिराजाच्या ठिकाणीं व्यक्त होणारे अनुभाव स्पष्ट होण्यासारखे आहेत. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांत (अंक २ प्र. १) आवेग दर्शविणारा एक विनोदी प्रसंग आहे. नूपुर काहींतरी निमित्त काढून दामिनीकडे येतो व तिच्याशीं बोलत असतांना दारावर थाप पडते. सुदाम आला असेल या कल्पनेनें दामिनी चमकते व नूपुर "कां हो तुमचा नवरा आला कीं काय ? अरे बापरे.....आतां घरांतून बाहेर कसा पडूं तें सांगा" असें म्हणून गोघळलेल्या मनःस्थितींत इकडून तिकडे धावूं लागतो. ही धावपळ म्हणजे त्या ठिकाणीं दर्शवावयाचा अनुभाव होय; चेहऱ्यावर धावरल्या-सारखा भाव व्यक्त होणें हा मुद्राभिनयाचा भाग होय. अशा प्रकारें व्यभिचारी भाव म्हणून गौण मानल्या गेलेल्या अनेक भावांचें दर्शन घडविण्याचे प्रसंग नाटकांत बारंवार येतात. रोजच्या जीवनांत असे प्रसंग ज्यानें सूक्ष्मपणानें अवलोकिले असतील त्या नटास त्या त्या भावांची अभिव्यक्ति मुद्राभिनयाच्या व अंगविक्षेपांच्या द्वारे करणें जड जाऊं नये.

यांपैकीं एक एक भाव प्रकट करणें विशेष कठीण नाहीं. परंतु कित्येक वेळां एकाच वेळीं दोन भिन्न भाव प्रकट करण्याचा प्रसंग येतो, त्या वेळांचा मुद्राभिनय व अंगविक्षेप साधणें विशेष कौशल्याचें काम आहे. एखादी भावना मनांत उत्पन्न झालेली असून ती दुसऱ्या पात्रापासून लपवून निराळी भावना प्रकट करण्याचे प्रसंग नाटकांत येतात. या प्रकारास जाट्यांतील नाट्य म्हणतां येईल. 'भावबंधन' नाटकांत घनेश्वरास आपली मुलगी मालती देण्याचें नाइलाजानें कबूल केल्यानंतर धुंडिराजाचें मन अत्यंत व्यथित झालेलें असतें. अशा वेळीं प्रभाकर, लतिका व मालती यांच्यासमोर आपलें दुःख न दर्शवितां ती बातमी मोठ्या आनंदानें त्यांस

सांगण्याचें सोंग धुंडिराजास करावें लागतें. त्यावेळीं धुंडिराज प्रभाकर, लतिका व मालती यांच्यापासून आपलें दुःख लपवीत असला, तरी त्याच्या मनांत या दोन्ही भावनांचा लढा चालू आहे, असें प्रेक्षकांस दर्शविण्याचें कार्य नटास करावें लागतें. येथें नटाच्या अभिनयकौशल्याची परीक्षा असते. 'पुण्यप्रभाव' नाटकाच्या शेवटच्या प्रसंगी वसुंधरेच्या पातिव्रत्याच्या तेजामुळें वृंदावनाच्या अंतःकरणांतील ईश्वर जागा झालेला असतो व त्याला खरोखर वसुंधरेनें पुढें केलेल्या हाराचा स्वीकार करण्याचें धैर्य होत नसतें. त्यावेळीं तो गलितधैर्य झाला असूनहि उसनें अवसान आणण्याचा प्रयत्न करतो. या वेळचा अभिनयहि नटाची कसोटी पाहणारा आहे. श्री. नानासाहेब फाटक या प्रसंगी अतिशय उत्कृष्ट अभिनय करितात. त्यांच्या मुद्रेवर तर उसनें अवसान व आत्मविश्वासाचा अभाव स्पष्ट दिसतोच, परंतु आपल्या भाषणप्रसंगीहि ते असा बिलक्षण कृत्रिम आवाज काढतात कीं, त्या आवाजांतून तें त्यांचें सोंग व्यक्त होतें. याच नाटकांतील अगदीं पहिल्या प्रवेशांत नूपुर सुदामाजवळ नकळत दामिनीसंबंधीं जे बाष्कळपणाचे उद्गार काढतो, ते ऐकून एकीकडे सुदाम चडफडत असतो, व दुसरीकडे 'नाहीं नाहीं, तसा तिचा अन् माझा काहीं संबंध नाहीं' असें म्हणून वरवर उडबाउडवी केल्यासारखें करतो. या ठिकाणींहि असा दुहेरी अभिनय करणें कौशल्याचें काम आहे. हा गृहस्थ मनांतल्या मनांत चडफडत आहे हें प्रेक्षकांच्या ध्यानांत यावयास पाहिजे. यासाठीं नाटककारानेंहि त्याच्या तोंडीं 'हा गुलाम तर बर्मी डाग देत आहे' अशा प्रकारचीं स्वगत वाक्यें घातली आहेत, त्यामुळें प्रेक्षकांची सोय झाली हें खरें, परंतु नाटककारानें अशा प्रकारें स्वगत भाषणांनीं प्रेक्षकांची सोय करणें हा प्रकार गौण मानावयास पाहिजे. वास्तविक अशा स्वगत भाषणांनीं आपण लपवूं पहात असलेला भाव व्यक्त करण्यापेक्षां केवळ मुद्राभिनयानें तो व्यक्त करतां आला तर नटाच्या दृष्टीनें तें अधिक बरें. आपल्या वर्तनांतील दुटप्पीपणा व्यक्त करण्याची जबाबदारी सर्वस्वीं नटानें आपल्यावर घेणें हेंच इष्ट, त्यांत खरें अभिनयकौशल्य आहे.



नवरसास आधारभूत असलेले भाव व्यापक स्वरूपाचे व अधिक काळ टिकणारे म्हणून स्थायी मानले जातात व व्यभिचारी भाव हे त्या मानाने चंचल स्वरूपाचे, थोडा वेळ टिकणारे, म्हणून स्थायी भावांस केवळ आनुषंगिक व गौण मानण्यांत येतात. एका वेळीं एका स्थायी भावाने मन व्याप्त झालेले असून तदनुषंगाने कांहीं व्यभिचारी भाव अधूनमधून प्रकट होणे, ही क्रिया स्वाभाविक आहे. नाटकांत तसे प्रसंग आले असतां स्थायी भावाची मुख्य रंगत कायम ठेवून व्यभिचारी भावांच्या एकामागून एक सरकत जाणाऱ्या छटा दाखविणे हेहि कौशल्याचें काम आहे. 'भावबंधन' नाटकांतील एक उदाहरण घेऊं. अंक २ प्र. ४ मध्ये घनश्यामाच्या कचाट्यांत सांपडल्यामुळे मालतीला घनेश्वराच्या गळ्यांत बांधणे आपणास भाग पडत असल्याचें धुंडिराज तिला सांगत आहे. त्या संबंध प्रवेशांत शोकाची भावना स्थायी आहे, परंतु कांहीं आनुषंगिक भाव कसे प्रकट झाले आहेत ते पुढील उताऱ्यावरून ध्यानांत येईल.

धुंडिराज:- बाळे, तुला सांगितलें हें सारें खरें आहे. एरव्हीं तुझा असा गळा कापायला मी खाटीक आहे का कसाव आहे? पण बाळे, मी लाचार आहे! मालती मी या जगांत चोर ठरलों, दरोडेखोर ठरलों! बाळे, तुझ्यासारखीं रत्ने ज्याच्या हातापायाशीं पडलीं आहेत तो मी चोरी करीन का? कुबेराचें भांडार दारावरून जाऊं लागलें तर सुद्धां ज्यानें तें नुसतें पाहण्यासाठीं तुमच्यावरून क्षणभर नजर हालविली नसती, तो दीडदमडीच्या दागिन्यांचा लोभ धरील का? बाळे, मी अपराधी नाहीं, मी नाडलों आहे... आल्या जन्मांत माझा एकच अपराध झालेला आहे! या व्यवहारी जगांत, या धूर्त जगांत, बाळे, मी भोळाभाबडा आहे, मी साधा आहे, मी बेडाबागडा आहे, एवढाच काय तो माझा गुन्हा झाला! ... बाळे, तुझ्या जन्माची माती माझ्या हातांनीं कशी करूं? तूं मला काय म्हणशील? जग मला काय म्हणेल? मालती, मालती, मी भांबावून गेलों आहे! मी काय करूं? या संकटांतून कसा मुक्त होऊं? माझ्या कच्चाबच्चांना कसा बांचवूं?

या ठिकाणीं शोकाच्या व्यापक स्थायी भावाबरोबर घनश्यामाच्या कचाट्यांत सांपडल्यामुळे झालेली लाचार वृत्ति किंवा दैन्य, आपल्या मुलां-

बद्दल वाटत असलेला अभिमान, आपला भाबडेपणा मुलीसमोर सांगतांना उत्पन्न होणारी व्रीडा किंवा लज्जा, आपल्या मुलांबाळांचे कसे होणार याबद्दल वाटणारी चिंता, इत्यादि विविध गौण स्वरूपाचे भाव व्यक्त करण्याची कामगिरी नटास करावी लागते. म्हणून हे भाषण म्हणत असतां ठिकाठिकाणी विराम घेणे आवश्यक होऊन बसते. प्रत्येक वेळीं निराळा भाव व्यक्त करतांना विराम घेणे सोयीचेच नव्हे तर अपरिहार्य ठरते. प्रत्येक भाव व्यक्त करितांना भिन्न प्रकारचा मुद्राभिनय दाखवावा लागेल, व त्या त्या भावनेस अनुसरून आवाजांत बदल करावा लागेल. इतके तंत्र सांभाळून हे भाषण म्हटले तरच ते परिणामकारक होईल.

सारांश, निरनिराळे स्थायी व व्यभिचारी भाव सूक्ष्मपणे प्रकट करून रसाविष्कार करणे हे नटाच्या कामगिरीचे महत्त्वाचे अंग होय. त्यासाठी अंगविक्षेप, मुद्राभिनय, आवाजांतील चढउतार, इत्यादि साधनांचा योग्य उपयोग कसा करितां येईल, याचा प्रत्येक नटाने विचार करित असावे. आपण स्वतः तशा भावनांचा अनुभव घेतलेला असेल तर पुनः प्रत्यक्ष घेणे सोयीचे पडते. परंतु प्रत्यक्ष अनुभवाच्या अभावी कल्पनेने तो अनुभव घेण्याचा हव्यास नटाने बाळगावयास पाहिजे. त्यासाठी आपल्या भूमिकेशी समरस होणे किती आवश्यक आहे ते निराळे सांगावयास नकोच. आपण विशिष्ट परिस्थितीत प्रत्यक्ष असल्याची कल्पना करून तदनुसार मुद्रेवर भाव कसे दाखवावयाचे याचा अभ्यास करणे उपयुक्त ठरेल. पुढे दिलेल्या कांही प्रसंगांच्या वेळीं मुद्राभिनय कसा करावयाचा ते आरसा पुढे ठेवून व जमल्यास एखाद्या तज्ज्ञ टीकाकारासमोर करून पहावे.

( १ ) तुमचा आठनऊ वर्षांचा मुलगा रोज सायंकाळी ७ वाजण्याच्या सुमारास खेळून घरी परत येतो. एक दिवस तुम्ही आपली कामे आटपून आठच्या सुमारास घरी येतां तो तुमची पत्नी घाबऱ्याघाबऱ्या मुलगा अद्याप घरी आला नसल्याचे सांगते. काय प्रकार असेल याचा तुम्ही विचार करित आहांत, इतक्यांत बाहेरून मुलगा घाबत येतो.

( २ ) बाहेरगांवी कॉलेजमध्ये शिकत असलेल्या तुमच्या मुलाला तुम्ही नुकतेच १०० रुपये पाठविले आहेत. आणखी पन्नास रुपये पाठवावे

म्हणून तुम्हाला त्वाचें पत्र आलें आहे. मुलगा खर्चिक आहे हें तुम्हांस माहीत आहे. पत्र वाचतांच तुम्ही संतापून जातां.

( ३ ) तुम्ही बाहेरच्या दिवाणखान्यांत वर्तमानपत्र वाचीत बसले आहांत. इतक्यांत एकाएकीं स्वयंपाकघरांतून तुमच्या पत्नीचें अस्पष्ट विव्दळणें ऐकूं येतें.

( ४ ) परीक्षेत पहिला वर्ग मिळण्याइतकी तुमची तयारी झाली असून प्रश्नपत्रिकाहि समाधानकारक रीतीनें सोडविल्या गेल्या असल्यानें तुम्हांस पहिला वर्ग मिळेल अशी जवळजवळ खात्री आहे. वर्तमानपत्रांत निकाल पाहत असतां तुमचें नांव पहिल्या वर्गांत दिसत नाहीं, इतकेंच नव्हे दुसऱ्या वर्गांतहि दिसत नाहीं.

( ५ ) तुमची पत्नी बाळंतपणासाठीं प्रसूतिगृहांत गेली आहे. बाळंतपण कठीण वाटत असल्यामुळे तुम्ही चिंतातुर होऊन बाहेर बांकावर बसलां आहांत. इतक्यांत बाळंतपणाच्या खोलींतून डॉक्टर व नर्स बाहेर येतांना दिसतात. त्यांचे चेहेरे मात्र अगदीं विकारशून्य आहेत. थोड्या वेळांत तीं तुम्हांस आनंदाची बातमी सांगतात.

( ६ ) बरिष्ठानें तुम्हाला आपल्या खोलींत बोलावून निष्कारण तुमचा अपमान केला आहे. अशा स्थितींत तुम्ही त्याच्या खोलींतून बाहेर पडत आहांत.

( ७ ) तुमची नोकरी लवकर सुटणार असल्याची तुम्हांस सूचना मिळाली आहे. अशा स्थितींत घरीं येतांच तुमची चिंतातुर मुद्रा पाहून तुमची मोठी मुलगी प्रेमानें जवळ येऊन 'तुमची प्रकृति बरी नाहीं का ?' म्हणून विचारते. तुमची चिंता तिच्यापासून लपविण्याचा तुम्ही निष्फळ प्रयत्न करित आहांत.

( ८ ) तुम्ही बँकेत भरण्यासाठीं ३०० रु. नेलेले असतात. शंभराच्या तीन नोटा कोटाच्या आंतल्या खिशांत तुम्हीं ठेवलेल्या असतात. बँकेच्या कारकुनाजवळ देण्यासाठीं खिशांतून पैसे काढतांना खिशांतील इतर कागदाबरोबर ठेवलेल्या नोटा कुठें सांपडत नाहींत. कोटाचे ब विजारीचे सर्व खिसे तुम्ही तपासून पाहतां.

(९) तुमचें एका तरुण स्त्रीवर प्रेम आहे. अलीकडे दुसऱ्या एका तरुणार्थी तिचा परिचय वाढत चालल्याचें तुमच्या ऐकण्यांत आलें आहे. एके दिवशीं त्या दोघांना एका उपाहारगृहांतून बाहेर येतांना तुम्ही पाहतां.

(१०) तुम्ही पैशाच्या अतिशय अडचणींत आहांत. चार ठिकाणीं कर्ज माणून तुम्हांस नकार मिळाला आहे. मनाच्या निराश अवस्थेंत तुम्ही एका परिचिताकडे पैशाची याचना करीत आहांत. तो तुम्हांस ताबडतोब पैसे द्यावयाचें कबूल करतो.

(११) तुम्ही फिरावयास गेलां असतां थोड्या अंतरावर आगगाडीच्या रुळावर तीन मुलें खेळत असतात. पलीकडून आगगाडी वेगानें येत असतांना दिसते. मुलांचें आगगाडीकडे लक्ष नसतें.

(१२) अल्पोपहाराच्या कार्यक्रमासाठीं जमलेल्या लोकांपैकीं कांहीं-जणांना तुमचा परिचय करून देतांना तुमचा स्नेही तुमची अतिशय स्तुति करीत आहे, व तें तुमच्या मनास अत्यंत अवघड वाटत आहे.

## ९ रंगभूमीवरील हास्यविनोद

मराठी नाट्यवाङ्मयांत नवरसांपैकी हास्य आणि करुण या दोन रसांस मानाचें पान द्यावें लागेल. किंबहुना सर्वच भाषांतील नाट्यवाङ्मयासंबंधानें असें म्हणतां येईल. आनंद आणि दुःख हे मानवी मनास व्यापणारे प्रमुख भाव होत. आनंद हा विविध प्रकारचा असला तरी हास्य हें त्याच्या प्रकटीकरणाचें सर्वांत स्थूलरूप होय. रंगभूमीवर विनोदानें उत्पन्न होणाऱ्या आनंदात्मक हास्याचा या ठिकाणी विचार करावयाचा आहे. मराठी नाट्यवाङ्मयांत हास्याइतकेंच करुणाला महत्त्वाचें स्थान आहे, हें खरें असलें, तरी मराठी रंगभूमीवर हास्याच्या आविष्कारांत जितकी विविधता दिसते तितकी करुणरसांत आढळत नाही. याचें कारण उघड आहे. हास्याच्या स्वरूपांतच मूलतः करुणरसापेक्षा अधिक विविधता आहे. करुणरसामागील शोकाकारण ज्या प्रमाणांत स्थूल किंवा सूक्ष्म असेल त्या प्रमाणांत रंगभूमीवर त्याचा आविष्कार स्थूल किंवा सूक्ष्म होणार एवढेंच. हास्याचें तसें नाही. हास्य निर्माण करणाऱ्या विनोदाचे भिन्नभिन्न प्रकार आहेत व प्रत्येकाचा आविष्कार भिन्न स्वरूपाचा असतो. आपल्याकडे हसण्याच्या कमीअधिक प्रमाणावरून हास्याचे स्मित, विहसित, हसित, उपहसित, अपहसित, अतिहसित असे भिन्न प्रकार मानिले असले तरी ते या ठिकाणी अभिप्रेत नाहीत. हास्यविनोद ज्या कारणांनी निर्माण होतो त्या कारणांस अनुसरून विनोदाचे जे प्रकार अलीकडे मानण्यांत येतात त्यांचा, व त्यांच्या आविष्काराचे जे भिन्नभिन्न प्रकार रंगभूमीवर अभिनयद्वारां दर्शविले जाऊं शकतात, त्यांचा येथें विचार करावयाचा आहे.

विनोदाचे शब्दनिष्ठ, कल्पनानिष्ठ, प्रसंगानिष्ठ, स्वभावनिष्ठ इत्यादि जे प्रकार मानण्यांत येतात त्यांचा मराठी नाट्यवाङ्मयांत उत्कृष्ट परिपोष झाला आहे. देबळ, कोल्हटकर, केळकर, खाडिलकर, गडकरी, बरेरकर, अत्रे इत्यादि नाटककारांनी आपापल्या नाटकांतून विविध विनोदप्रकारांचीं कारंजीं उडविलीं आहेत. त्यांनीं निर्माण केलेल्या विनोदाचा आविष्कार करण्यांत गणपतराव बोडस, देवधर, भांडारकर, दिनकर ढेरे, दामुअण्णा

मालवणकर, दामुअण्णा जोशी, धुमाळ, नागेश जोशी इत्यादि नटांनी हातभार लाविला आहे. नाट्यांतील रसनिर्मितीच्या यशाचा बांटा नाटककाराइतकाच नटाकडे जातो हें मान्य करावें लागेल. नाट्यांत विविध रस निर्माण करण्याचें कार्य नाटककाराचें, तर त्या रसाचा रंग-भूमीवर आविष्कार करण्याचें कार्य नटाचें, असें हें यश विभागलें जातें. विनोदाच्या बाबतीत मात्र विशिष्ट प्रकारच्या विनोदाच्या निर्मितीचें वरेंचसें श्रेय नाटककारास द्यावें लागेल. शब्दनिष्ठ व कल्पनानिष्ठ विनोदाच्या बाबतीत हा अनुभव येतो. “तुझ्याजवळ बोलायची सोयच नाही ” या प्रभाकराच्या बोलण्याला लतिकेचें “तुमच्याजवळ सोयीचें बोलणेंच नाहीं मुळी ” असें उत्तर दिल्याबरोबर प्रेक्षकांत हंशा उत्पन्न झाल्याशिवाय राहणार नाही. काळ्या इंद्रबिंदूंना पाहिल्याबरोबर “ पांढरीं पातळें नेसवून तुम्हांला उन्हातान्हांतून घाम येईपर्यंत फिरवून आणावें आणि तीं पातळें खुशाल काळ्या चंद्रकळा म्हणून विकीत सुटावें ” ही महेश्वरास सुचलेली कल्पना कोणासहि व केव्हांहि इसवील. गडकऱ्यांनी आपल्या सर्वच नाटकांत जागोजाग अनेक चमत्कृतिपूर्ण कल्पना घेऊन ठेविल्या आहेत. त्या योगानें हास्य निर्माण करण्यास विशेष अभिनयकौशल्य पाहिजे असें नाही. प्रसंग-निष्ठ विनोदाचाहि प्रकार कांहींसा असाच आहे. ‘ प्रेमसंन्यासां ’ तील गोकुळ आपल्या मित्राजवळ आपल्या बायकोची भरपूर निंदा करीत असतांना ती पाठीमागून सर्व बोलणें ऐकते व एकदम पुढें येते, हा प्रसंगच असा आहे की, त्या ठिकाणीं हास्य उत्पन्न झाल्याशिवाय राहणार नाही. अर्थात् या विनोदप्रकारांतहि नटाच्या कौशल्याचा भाग थोडाथोडका नसतो. विनोद शब्दनिष्ठ असो किंवा कल्पनानिष्ठ असो, तो उठावदार रीतीनें प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर विंबविणें हें कार्य कमी महत्त्वाचें नाही. या बाबतीतहि नटानटांतील फरक चटकन् दिसून येतो. महेश्वराची भूमिका श्री. दिनकर ढेरे यांनीं जितकी यशस्वी करून दाखविली तितकी दुसऱ्या कोणासहि करतां आली नाही हें विसरतां येत नाही.

स्वभावनिष्ठ विनोदाचा प्रकार मात्र यापेक्षा अधिक सूक्ष्म असतो. तो निर्माण करण्यांत लेखकानें जें कौशल्य दाखविलेलें असतें त्यास नटाच्या अभिनयाची योग्य ती जोड मिळाली नाही तर नाटकद्वन पात्राचें

स्वभावदर्शन तर नीट होत नाहीच, परंतु त्यांतील विनोदहि फिका पडतो. ' भावबंधना ' तील महेश्वराची भूमिका करणें फारसें कठीण नाही, परंतु धुंडिराजाची भूमिका मात्र सामान्य नटाला झेंपण्यासारखी नाही. याचें कारण हेंच की, त्याच्या स्वभावांतर्गत विनोदाचा आविष्कार करण्याची जबाबदारी सर्वस्वी नटावर पडते. त्याचा बडबडेपणा, भोळसटपणा, चांगुलपणा, प्रेमळपणा, इत्यादि निरनिराळ्या गुणांचें साकल्यानें दर्शन घडवावयाचें, तर केवळ नाटककारानें त्याच्या तोंडीं घातलेलीं विनोदपूर्ण भाषणें उपयोगी पडावयाचीं नाहींत. त्याच्या स्वभावांतील हे सर्व विशेष योग्य रीतीनें व्यक्त होतील असा डौल ( bearing ) नटास एकसारखा कायम ठेवावा लागेल. तें नीट जमलें नाहीं, तर एका क्षणांत प्रेक्षकांस हसविणारा धुंडिराज दुसऱ्या क्षणीं प्रेक्षकांस डोळ्यांतून टिपें गाळावयास लावतो, हा प्रकार घडवून आणतां येणार नाहीं. धुंडिराजाचा विनोद केवळ त्याच्या शब्दांतून व कल्पनांतून निर्माण झालेला नसून त्याच्या बडबड्या, विसरभोळ्या, धांदरट स्वभावांतून निर्माण झाला आहे. या हास्योपादक गुणधर्मांबरोबर त्याच्या स्वभावास प्रेमळपणाची व सात्त्विकतेची जोड मिळाली असल्यामुळे प्रेक्षकांस त्याच्याबद्दल कमालीची सहानुभूति वाटत असते. धुंडिराजाचें स्वभावदर्शन घडवितांना नटानें जर किंचितहि विदूषकी दाखविली तर त्याला प्रेक्षकांची सहानुभूति मिळवितां येणार नाहीं. हास्य आणि करुण या दोन परस्परविरोधी रसांची एकाच स्वभावचित्रांत सांगड घातल्याचें इतकें उत्कृष्ट उदाहरण मराठी वाङ्मयांत क्वचितच पहावयास सांपडेल.

सामान्यतः ज्या ठिकाणीं नाटकांतील विनोदी पात्र हसत असतें, व प्रेक्षकांस हसवीत असतें, किंवा निराळ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे पात्र व प्रेक्षक या दोहोंच्या ठिकाणीं हास हाच स्थायी भाव असतो, त्या ठिकाणीं विनोदनिर्मितीचें कार्य सुलभ असतें. सर्कशींतील विदूषक ज्या बेळीं वेडेवांकडे चाळे करीत असतो, दुसऱ्यांची चेष्टा करीत असतो, त्यावेळीं त्यास हास्य निर्माण करण्यास कष्ट पडत नाहींत. त्याच्या आचरट चेष्टांनीं प्रेक्षक आपोआपच हास्यरसांत वाहत जातात. ' भावबंधना ' तील महेश्वर आंधळ्याचें सोंग करून इंद्रुच्या रूपाचें वर्णन करतांना, "समज, तूं फारच

कुरूप असलीस, तुझी नजर तिरळी असली, तुझ्या तोंडावर तेहतीस कोटी देवांचा कबिला मुक्कामाला उतरला असला .....” असें मिस्किल उद्गार काढतो, तेव्हां तो मनांतल्या मनांत हसत असतो आणि प्रेक्षकांसहि हसवितो. “मी सुंदर नाहीं असें का वाटतें तुम्हांला?” या इंदूच्या प्रश्नाला “वाः, तुला सुंदर न म्हणायला माझे डोळे फुटले का आहेत?” असें आंधळ्या महेश्वरानें मिस्किलपणें उत्तर दिल्यावर तो स्वतः मनांतच हसत असेल, पण प्रेक्षकांत प्रचंड हंशा पिकतो. ‘सत्तेचे गुलाम’ या नाटकांतील वैकुंठाचा मिस्किल विनोद अशाच स्वरूपाचा आहे. दादांनीं शंख फेकून मारल्याबरोबर “आतां कोटीत काय शंखानें मारलें म्हणून सांगूं?” अशी मिस्किल कोटी करून तो हसूं लागतो, त्यावेळीं त्याच्याबरोबर प्रेक्षकहि सहजच हसूं लागतात. ‘दूरचे दिवे’ या नाटकांत सदानंद हाहि आपली प्रेयसी पुष्पा हिला खोडकर प्रत्युत्तरें देतांना स्वतः हसतो, तिला हसवितो, आणि प्रेक्षकांसहि हसवितो. संस्कृत नाटकांतून विदूषकाचें पात्र आपल्या बाष्कळ बोलण्यानें राजास व प्रेक्षकांसहि हसविण्याचें काम करीत असतें. या ठिकाणीं पात्रें व प्रेक्षक यांच्या ठिकाणीं एकाच भावनेचा प्रादुर्भाव होत असतो. अशा प्रकारचा विनोद उत्तान व स्थूल स्वरूपाचा असतो, व तो निर्माण करण्यासाठीं नटास विशेष अभिनय करावा लागत नाही. अर्थात् नटाच्या अभिनयकौशल्याप्रमाणें या विनोदाच्या आविष्कारांतहि थोडाफार फरक पडणारच.

ज्या ठिकाणीं पात्र व प्रेक्षक यांच्या मनांतील भाव भिन्न असतात त्या ठिकाणीं विनोदनिर्मितीचें कार्य अधिक सूक्ष्म असतें. पात्राच्या अंतःकरणांत मीति उत्पन्न झाली आहे व प्रेक्षक हसत आहेत, पात्र रडत आहे व प्रेक्षक हसत आहेत, पात्र रागावले आहेत व प्रेक्षक हसत आहेत, असे विनोदाचे प्रकार निर्माण करण्यास नटाच्या ठिकाणीं विशेष अभिनय-कौशल्य असावें लागतें; व लेखकाच्या ठिकाणीं उच्च दर्जाची विनोदबुद्धि असावी लागते. ‘सत्तेचे गुलाम’ या नाटकांत हेरंबराव वैकुंठास लिहिलेल्या पत्रांत ‘तूं आतां मला मेलास’ असे शब्द घालतो. तें पत्र वाचून कान्होशा वैकुंठ मेला म्हणून रडूं लागतो, आणि प्रेक्षक त्या वेळीं हसत असतात. हें या प्रकाराचें एक स्थूल उदाहरण आहे. श्री. वर्तक यांच्या



‘लपंडाव’ या नाटकांत प्रेमवेड्या वाटाण्याला त्याच्या प्रेयसीच्या नांवाने पत्र पाठवून त्याचे मित्र त्याची फजिती उडवितात, त्यावेळी त्याची केविलवाणी स्थिति होते व प्रेक्षक हसत असतात. ‘वेड्यांच्या बाजारां’-तील बाळाभाऊस त्याच्या प्रेयसीने माळ्याकडून धके देवून हाकलून लाविल्यामुळे त्याच्यापुढे ‘जगावे की मरावे’ अशी हॅम्लेटसारखी विकट समस्या उत्पन्न झाली असता प्रेक्षकांस हसू येत असते. ‘पुण्यप्रभावां’तील नूपुर सुदामासमोर दामिनीस उद्देशून ‘बाजिंदी’ ‘छटेल’ अशा शेलक्या विशेषणांची खैरात करीत असतांना सुदामाच्या अंगाचा तिळपापड होत असतो, पण प्रेक्षक हसत असतात. ‘संशयकल्लोळ’ नाटकांत रस्त्यावर घेरी येऊन पडलेल्या रेवतीस सांवरणाऱ्या फाल्गुनरावास पाहून कृत्तिका संतापाने चडफडत असते; परंतु प्रेक्षकांत हशा पिकत असतो.

अशीं अनेक उदाहरणे मराठी नाटकांतून देता येतील. या निरनिराळ्या उदाहरणांतील पात्रांच्या ठिकाणी निर्माण होणारी भावना जितकी तीव्र तितके प्रेक्षकवर्गांत हास्य अधिक निर्माण होते. या बाबतीत नटाने लक्षांत ठेवावयाची प्राथमिक गोष्ट म्हणजे प्रेक्षकवर्गांत हास्याचा कल्लोळ उत्पन्न झाला तरी आपल्या मुदेवर हास्याची छटा तिळमात्र दिसू द्यावयाची नाही. नटाच्या मुदेवर हास्य दिसू लागले तर तो आपल्या भूमिकेशी समरस झाला नाही असा अर्थ होतो, आणि यासारखी रसहानिकारक गोष्ट दुसरी नाही.

विनोदनिर्मितीत स्थूल आणि सूक्ष्म असे प्रकार आढळतात. केवळ विदूषकी चाळे करून, वेडेवाकडे अंगविक्षेप करून, उत्तान स्वरूपाच्या हास्योत्पादक क्रिया योजून निर्माण केलेला विनोद हा स्थूल स्वरूपाचा विनोद होय. असा विनोद सहजसाध्य असतो. नाटक पहावयास येणाऱ्या प्रेक्षकवर्गाची सरासरी सांस्कृतिक पातळी फारशी उच्च नसते, त्यामुळे असा स्थूल विनोदप्रकारांचा प्रेक्षकांवर सहज परिणाम होतो. ‘भाऊ-बंदकी’ नाटकांतील दोषां भिक्षुकांच्या बायका आपसांत भांडून एकमेकींच्या क्षिज्या ओढून लागल्या म्हणजे प्रेक्षकवर्गांत सहजच हंशा पिकतो. ‘भावबंधनां’तील इंदु-बिंदु महेश्वराचे बखोटे घेऊन दोन्ही बाजूंनी त्याची ओढाताण करून लागल्या की हंशा पिकणारच. त्याच नाटकांतील

‘ मोरेश्वरा ’च्या भूमिकेत दामुअण्णा मालवणकर केवळ वेडेचार करून लोकांस कसे हसवीत असत. हे पुष्कळांनी पाहिले असेल. नाटककाराने मोरेश्वराच्या तोंडी भाषण असे फारच थोडे घातले आहे. परंतु केवळ आपल्या बेडसर चाळ्यांनी मोरेश्वर हंशा निर्माण करतो. विनोदी चित्रपटांत पाय घसरून, किंवा कशांत तरी पाय अडकून विनोदी पात्रे पडल्याचे दाखवितात. तोहि स्थूल स्वरूपाच्या विनोदाचा प्रकार होय. पात्राच्या ठिकाणी असलेली एखादी चमत्कारिक लकब दाखवून निर्माण केलेला विनोद याच सदरांत पडेल. ‘ सावित्री ’ नाटकांतील उठल्यामुटल्या “ द्या बाबा टाळी ” म्हणणारा महामति, ‘ सत्तेचे गुलामां ’त प्रत्येक गोष्टीत “ दादा काय म्हणतील ” यांची चिंता करणारा कान्होबा, ‘ राजसंन्यासां ’तील क्षणाक्षणाला “ बजरंगबलीकी जय ” बोलणारा मुद्गलधारी देहु दप्तरी, या पात्रांचा बराचसा विनोद त्यांच्या विशिष्ट लकबींतून निर्माण झाला आहे. नाटकांत एखादे तोतरे किंवा बहिरे पात्र घालून निर्माण केलेला विनोद याच मासल्याचा असतो. नाटककाराने तोतरे पात्र घातले नसून केवळ विनोदनिर्मितीसाठी एखाद्या पात्रास तोतरे बनविण्याची शक्यता काही दिग्दर्शक लढवितात. श्री. देशपांडे यांच्या ‘ अंमलदार ’ या नाटकांत हरभट व नारभट या भिक्षुकांच्या तोंडी घातलेली कोंकणी भाषापद्धति व त्यांचे कोंकणी हेल, असा स्थूल स्वरूपाचा विनोद निर्माण करतात.

बरील उदाहरणांत बर्णिलेल्या विनोदाचा प्रकार स्थूल असला तरी त्याच्या आविष्कारासाठी अभिनयकौशल्य लागत नाही असे नाही. अशा विनोदास स्थूल म्हणण्याचे कारण इतकेच की, वेडेवांकडे अंगविक्षेप, हास्यकारक क्रिया, उपक्रिया व लकबी, इत्यादि त्याच्या आविष्काराची साधने स्थूल स्वरूपाची म्हणजे प्रेक्षकांस सहज समजण्यासारखी असतात. या साधनांची परिणामकारक योजना करणे प्रत्येकास जमते असे नाही. कशांत तरी पाय अडकून पडण्याची क्रिया एरव्ही सहज घडत असली तरी रंगभूमीवर कृत्रिमपणे घडवून आणणे वाटते तितके सोपे नाही. ‘ भावबंधनां ’-तील मोरेश्वराचे बेडसर चाळे कोणासहि जमतील इतके सोपे नाहीत. प्रेक्षकांवर होणाऱ्या परिणामाच्या दृष्टीने या विनोदप्रकारास स्थूल म्हटले आहे.

याउलट विनोदाचे कांहीं प्रकार सूक्ष्म असतात. ते मार्मिक प्रेक्षकांच्याच ध्यानांत येतात व त्यांचा आविष्कार करण्यासाठी नटाच्या ठिकाणी अभिनयकौशल्य, मार्मिक अवलोकन व उच्च दर्जाची विनोदबुद्धि असावी लागते. मार्गे स्वभावनिष्ठ विनोदाच्या आविष्कारासंबंधी जो उल्लेख केला आहे तो या ठिकाणी पुन्हां लक्षांत घ्यावा. एखाद्या व्यक्तीच्या स्वभावाचित्रणांतून विनोद निर्माण होत असेल तर त्याचा आविष्कार करण्यासाठी पहिल्यापासून शेवटपर्यंत विशिष्ट प्रकारचा डौल (bearing) टिकवून ठेवावा लागतो. असा विनोद विजेसारखा क्षणभर चमकून प्रेक्षकांस दिपविणारा नसतो, तर चंद्राच्या शीतल चांदण्याप्रमाणे प्रेक्षकांचीं मनें मंद हास्यानें उजळत ठेवतो. एखाद्या भूमिकेच्या चित्रणांत विनोदाचा अंतःप्रवाह एकसारखा वाहत राहील अशी योजना करणे नाटककारा-इतकेंच नटासहि कष्टसाध्य आहे. 'संशयकल्लोळ' नाटकांतील फाल्गुनरावाची भूमिका गणपतराव बोडसांनींच करावी असें लोक अद्याप म्हणतात. याचें कारण असें कीं, त्या भूमिकेतील विनोदाचा आविष्कार करण्यासाठी सतत कायम ठेवावा लागणारा डौल (bearing) त्यांना जसा जमला तसा दुसऱ्या कोणासहि जमला नाहीं. हा डौल साधून तद्द्वारां विनोदाचा आविष्कार करण्याचें काम अधिक सूक्ष्म आहे. ही सूक्ष्मता ज्या नटास साधत नाहीं त्याच्या भूमिकेचा प्रेक्षकांवर इष्ट तो परिणाम होत नाहीं. त्या भूमिकेतील विनोदाचें मर्म प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येत नाहीं. म्हणजे एकप्रकारें लेखकास अन्याय केल्यासारखें होतें. म्हणून स्वभावनिष्ठ विनोदाचा आविष्कार करण्यासाठी नटाच्या अंगी विशेष अभिनयकौशल्य असावें लागतें. इतकेंच नव्हे तर त्याचा पोषाख, त्याची देहयष्टि, त्याचें चालणें, बोलणें, सर्वच त्या भूमिकेस अनुकूल असावें लागतें. गणपतराव बोडस फाल्गुनरावाच्या भूमिकेतील मर्म नुसत्या नाकावर पुढें ओढलेल्या चष्म्यांतून पाहण्याच्या क्रियेनें प्रेक्षकांच्या मनावर बठवीत असत. त्यांच्या पाहण्यांतून, चालण्यांतून, बोलण्यांतून, नुसत्या उभें राहण्यांतून, संशय ओसंडत आहे असा भास होत असे. रंगभूमीवर संशयग्रस्त फाल्गुनराव मूर्तिमंत उभा केला असेल तर तो बोडसांनींच. तसेच 'मानापमानां'तील लक्ष्मीधर, 'मृच्छकटिकां'तील शंकार, या भूमिका

बोडसांनीं अमर केल्या त्या याच सूक्ष्म आविष्कारपद्धतीमुळे. 'एकच प्याला' या नाटकांतील तळीरामाची भूमिका पूर्वी गंधर्व नाटक मंडळींतील श्री. देवधर हे करीत असत. त्यांची देहयष्टिच या भूमिकेस सर्वस्वी योग्य होती, व ती भूमिकाहि ते इतकी समजून करीत कीं, तळीरामाचा पुष्कळसा विनोद शब्दनिष्ठ व कल्पनानिष्ठ असूनहि तळीरामाच्या स्वभावाचें वैशिष्ट्य व त्यांतील विनोद, यांचा आविष्कार देवधरांसारखा पुढें कोणासहि साधला नाहीं, असाच नाट्यप्रेमी रसिक अभिप्राय देतील असें वाटतें. श्री. दिनकर ढेरे यांच्या 'महेश्वरा'च्या भूमिकेबद्दल मार्गे लिहिलेंच आहे. कांहीं विनोदी भूमिकांवर कांहीं विशिष्ट नटांचा छाप पडलेला आढळतो त्याचें मर्म हेंच होय. त्या त्या भूमिकेचें विनोदगर्भ स्वभावदर्शन त्या त्या नटांसच नेमकें घडवितां आलें, इतरांस तें जमलें नाहीं, हाच त्याचा अर्थ.

विनोदी भूमिकेंतील हा व्यक्तिमत्त्वाच्या आविष्काराचा सूक्ष्म प्रकार सोडला, तर सामान्यतः विनोद निर्माण करण्यांत अंगविक्षेप, भाषणपद्धति व मुद्राभिनय यांचा मोठा भाग असतो हें मान्य करावें लागेल. कोणताहि साधा अंगविक्षेप घेतला तरी एखादा मनुष्य त्या योगानें ऐकणारांस हसवू शकतो व दुसऱ्या एखाद्या माणसाच्या त्याच अंगविक्षेपाचा कांहींएक परिणाम होत नाहीं, हें आपण नित्याच्या व्यवहारांतहि पाहतों. कांहीं लोकांना बोलण्याचालण्याची विनोदी लकब साधलेली असते. सर्वांनाच ती साधत नाहीं. विनोदी अभिनय ही खरोखरी जन्मजात देणगी आहे असें म्हटलें असतां चालेल. अमका मनुष्य मोठा गमत्या आहे असें आपण म्हणतो, याचा अर्थ असा कीं, साध्या बोलण्यांतून, चालण्यांतून, अंग-विक्षेपांतून, एखाद्या गोष्टीचें वर्णन करण्याच्या पद्धतींतून, विनोद निर्माण करण्याची युक्ति त्याला साधलेली असते. कांहीं लोकांच्या अंगांत नाट्य कसें तें नसतेंच. मुळांतच अंगीं नाट्य असल्याशिवाय विनोदी काय, कुठलाच अभिनय जमणें शक्य नाहीं. अर्थात् जन्मजात नाट्यगुण अंगीं असले तरी त्यांचा रंगभूमीवर आविष्कार करण्यासाठीं साधना करणें आवश्यक आहेच. ज्यांच्या अंगीं स्वभावतःच नाट्यगुण आहेत त्यांनीं विशिष्ट परिणाम साधण्यासाठीं थोर नट काय युक्त्याप्रयुक्त्या योजतात याचें सूक्ष्म ना.क.प्र. ९

अवलोकन करण्याची संवय ठेवावी. एखाद्या अगदी साध्या दिसणाऱ्या अंगविक्षेपांतून किंवा क्रियेतून विनोद कसा निर्माण करावयाचा याचें शिक्षण थोर नटांच्या अभिनयाचें अवलोकन केल्यानें प्राप्त करून घेतां येण्यासारखें आहे. प्रसिद्ध नट चार्ली चॅपलीन हा विनोद निर्माण करण्यासाठी कधी वेढ्यावांकड्या अंगविक्षेपांचा अवलंब करित नाही. त्याच्या अगदी साध्या अंगविक्षेपांतून विनोद ओसंडत असतो. त्याचें तें पावलें फांकवून फेंगडें चालणें, हातांतील छडी वांकवून तिच्या आधारे उभें राहणें, बावळ्या चेहऱ्यानें स्मित करणें व डोक्यावरील हॅट हलक्या हातानें उचलून अभिवादन करणें, या सर्वच क्रिया अगदी साध्या असून कमालीच्या हास्यकारक असतात. सामान्य माणसानें तशाच क्रिया केल्या तर त्यांतून हास्य निर्माण होणार नाही.

विनोद उत्पन्न करण्यासाठी कसे अंगविक्षेप करावे यासंबंधी नियम घालून देणें अगर त्यांचें शब्दांत वर्णन करणें अशक्य आहे. त्यासाठी मुळांतच विनोदीपणा अंगी असावयास पाहिजे. जन्मजात विनोदाची देणगी असणारांना श्रेष्ठ दर्जाच्या विनोदी नटांच्या अंगविक्षेपांपासून पुष्कळ शिकतां येण्यासारखें आहे. एक गोष्ट मात्र सांगावीशी वाटते, ती अशी की, विनोद निर्माण करण्यासाठी वेडेवांकडे अंगविक्षेप उपयोगी पडत असले तरी अशा अंगविक्षेपांचा परिणाम असंस्कृत प्रेक्षकांवर होतो तसा सुसंस्कृत अभिरुचीच्या प्रेक्षकांवर होत नाही. मागे एके ठिकाणीं अंगविक्षेपांसंबंधी शेक्सपिअरनें हॅम्लेटच्या तोंडून नटास उद्देशून ज्या सूचना घातल्या असल्याचा उल्लेख केला आहे, त्या या ठिकाणीं लक्षांत ठेवावयास पाहिजेत. "Do not saw the air too much with your hands; but use all gently" इत्यादि हॅम्लेटनें दिलेल्या सूचनांचा हाच रोख आहे की, वेडेवांकडे चाले सुसंस्कृत मनुष्याचें मन रिक्षवूं शकत नाहीत. शेक्सपिअर यासंबंधी पुढें म्हणतो, "Though it make the unskilful laugh, it cannot but make the judicious grieve". म्हणजे वेडेवांकडे हातवारे केल्यानें अनभिज्ञ लोकांस हंसूं येईल; परंतु जाणत्या लोकांस त्यांपासून आनंद होणार नाही. म्हणूनच अंगविक्षेपांत संयम हवा. संयमपूर्वक केलेल्या अंगविक्षेपांचा परिणाम मडक अंगविक्षेपांपेक्षा

अधिक होतो. अर्थात् संयमपूर्वक अंगविक्षेप करणे म्हणजे चोरटेपणाने करणे नव्हे हें लक्षांत ठेवावे. अंगविक्षेप मोकळे असावे, परंतु भडक नसावे एवढाच त्याचा अर्थ. सर्कशींतील विदूषक भडक अंगविक्षेपांनीं विनोद निर्माण करितात. गणपतराव बोडसांसारखा अभिजात नट 'फाल्गुनरावा' च्या भूमिकेंत कांहींएक अंगविक्षेप न करितां नुसता समोर उभा राहून नाकावर पुढें ओढलेल्या चष्म्याआडून पाहूं लागला कीं, प्रेक्षक हसूं लागतात. परंतु सामान्यतः विनोदी नटांची प्रवृत्ति भडक अंगविक्षेप करून प्रेक्षकांस हंसविण्याकडे असते. याचें कारण उघड आहे. नाटक पाहावयास येणाऱ्या लोकांची सरासरी अभिरुचि बेताची असते हें त्यांस ठाऊक असतें. उच्च दर्जाची अभिरुचि असलेले लोक एकंदरींत कमीच असतात. तेव्हां सामान्य प्रेक्षकांस आवडेल व हंसवील असा अभिनय करण्याकडे नटांची प्रवृत्ति व्हावी हें साहजिक आहे. विनोदी नट म्हणून छाप बसलेल्या नटांस अभिनयातिरेक ( over-acting ) करण्याचा मोह नेहमीं होतो. परंतु तो कटाक्षानें टाळला पाहिजे. नाटकांतील विनोद म्हणजे विदूषकी विनोद नव्हे. कित्येक वेळां नाटककारानें एखाद्या विनोदी पात्राचें केलेलें स्वभावचित्रण लक्षांत न घेतां केवळ विदूषकी अभिनय करून हास्य निर्माण करण्याचा नटास मोह होतो. 'पुण्यप्रभावां'-तील सुदाम या पात्राच्या स्वभावचित्रणांत त्याचा संशयीपणा हा स्थायी भाव मानला आहे. तो लक्षांत घेऊन संशयीपणाचेंच दर्शन सतत घडविण्याचा नटानें प्रयत्न करावयास पाहिजे. त्याच्या अभिनयांत कोठेंहि विदूषकी दिसतां कामा नये. 'सत्तेचे गुलाम' मधील कान्होबा हा एक परप्रत्ययनेयबुद्धि बावळट मनुष्य आहे. त्याचें स्वभावदर्शन घडवितांना हाच स्वभावविशेष दर्शविण्याबद्दल कटाक्ष ठेवावयास पाहिजे. 'भावबंधनां'-तील मोरेश्वराच्या अर्धवटपणाचें दर्शन घडवितांना संयम बाळगण्याची आवश्यकता आहे. त्याला नाटकांत बोलावयाचें फार थोडें आहे. केवळ अभिनयानें त्याचें स्वभावदर्शन घडवावयाचें आहे. मोरेश्वराच्या भूमिकेंत अजागळपणाचा अभिनय करतांना अभिनयातिरेक करण्याचा मोह सहज होण्यासारखा आहे. धनेश्वरपंतांच्या घरीं लतिका, मालती, प्रभाकर, मनोहर बगैरे मंडळी बसली असतांना श्रीमंत परंतु

अजागळ अशा या लतिकेच्या नियोजित वराला घनेश्वरपंत तेथें बोलावून घेतात. त्या वेळीं आपल्या श्रीमंतीचें बाबळट प्रदर्शन करतांना तो जे चाळे करितो, त्यांचा अभिनय करतांना नटानें जर संयम बाळगला नाहीं, तर त्याचें स्वभावचित्रण लेखकानें केलें आहे त्यापेक्षां भलतेंच भडक होईल. शिवाय दुसरा परिणाम असा होईल कीं, त्याच्या त्या अतिरिक्त वेड्या चाळ्यांकडेच प्रेक्षकांचें लक्ष लागेल व त्यामुळें उत्पन्न होणाऱ्या हास्य-कल्लोळांत इतरांचें भाषण नीट ऐकूं जाणार नाहीं. कित्येक वेळां असें होतें कीं, एखाद्या गंभीर प्रसंगीं विनोदी पात्र रंगभूमीवर असेल, तर त्यास भलत्या वेळीं वेडेवांकडे चाले करून हास्य निर्माण करण्याचा मोह होतो. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील सहाव्या अंकांत कालिंदी मुलाला पुरण्यासाठीं स्मशानांत गेली असतां त्या ठिकाणीं वेषांतर केलेला राजा व नूपुर येऊन पोचतात. एका बाजूस कालिंदीचें अत्यंत हृदयस्पर्शीं स्वगत भाषण चालू असतांना नूपुराकडून भलत्या वेळीं विनोद निर्माण करण्याचा मोह गडकऱ्यांसारख्या थोर नाटककारालाहि आवरतां आला नाहीं, तेथें नटाचा काय दोष? एवढें मात्र खरें कीं, त्या ठिकाणीं नूपुराच्या विनोदानें रसभंग होतो. त्याच प्रवेशांत कालिंदीसमोर प्रकट होऊन राजा तिला आपण कोण आहोंत तें सांगतो, तेव्हां वेषांतर केलेल्या राजाला पूर्वीं दटावणाऱ्या नूपुराची घाबरगुंडी उडते. त्या वेळींहि नूपुरानें संयमपूर्वक अभिनय केला नाहीं, तर भलत्या वेळीं प्रेक्षकांत हंशा उत्पन्न होऊन रसभंग होण्याचा संभव असतो. गडकऱ्यांच्या नाटकांत कांहीं स्थळे अशीं दाखवितां येतील कीं, ज्या ठिकाणीं अगदीं अस्थानीं विनोद उत्पन्न होण्यासारखे प्रसंग किंवा कोट्या लेखकानें घातलेल्या आहेत. "मुलगी सासरीं जातांना काय होतें तें मुलीच्या बापाखेरीज कुणाच्या बापाला कळणें शक्य नाहीं." हें भावबंधनांतील धुंडिराजाचें भाषण कोणत्या प्रसंगीं घातलेलें आहे याचा विचार करतां 'बापा' संबंधींची कोटि गडकऱ्यांनीं त्या ठिकाणीं घालावयाम नको होती असें म्हणावें लागेल. त्या ठिकाणीं नटानें 'कुणाच्या बापाला' या शब्दांपेवजीं 'कोणालाहि' असा शब्द घालून बदल करून घेतला तरच अस्थानीं निर्माण होणारा विनोद टाळतां येईल. सांगावयाचें तात्पर्य असें कीं,

विनोद केव्हाहि औचित्य पाहून करावा. केवळ प्रेक्षकांस हसविण्यासाठी विनोद करणे योग्य नव्हे. हास्यविनोद निर्माण करण्यासाठी अंगविक्षेप करतांना नटाने ही गोष्ट कटाक्षाने ध्यानांत घरावी.

भडक अंगविक्षेपापेक्षा मुद्राभिनयाने अधिक चांगला विनोद निर्माण होऊ शकतो, तो अधिक सूक्ष्म व अधिक कलात्मक असतो. मुद्राभिनय उत्कृष्ट साधला तर अंगविक्षेपांची फारशी आवश्यकताहि भासत नाही. 'भावबंधना' तील मोरेश्वराची भूमिका करतांना आचरट चाले करण्यापेक्षा केवळ बावळी मुद्रा धारण करून बसले असता ते जास्त परिणामकारक होईल असे वाटते. अर्थात् अंगविक्षेप मुळीच करू नयेत, असे कोणी म्हणणार नाही. परंतु अगदी आवश्यक तेवढेच अंगविक्षेप आणि तेहि संयमपूर्वक केले असता मुद्राभिनयाच्या द्वारे चांगला विनोद निर्माण करता येईल व तो अधिक कलात्मक व परिणामकारक होईल. इंग्रजी चित्रपटसृष्टीतील लॉरेल व हार्डी या जोडगोळीच्या विनोदांत अवखळपणा पुष्कळ असतो हे खरे असले, तरी संयमशील मुद्राभिनयाने उत्कृष्ट विनोद निर्माण केल्याची उदाहरणेहि त्यांच्या चित्रपटांत विपुल असतात. दोघांचे कांहीतरी भांडण झालेले असते; लॉरेल चिड्डून हार्डीच्या तोंडावर लोण्यासारखा कांहीतरी चिकट पदार्थ फेंकून मारतो व त्याचा सगळा चेहरा त्याने माखून टाकतो; हार्डी अगदी शांतपणे आपला चेहरा पुसून काढतो आणि नुसता लॉरेलकडे पाहत राहतो; संतापाने काय करू आणि काय नाही असे त्याला झालेले असते; परंतु क्षणभर त्याच्याने कांही करवत नाही; मुद्देवर संतापाचा भावसुद्धा न दाखविता तो त्याच्याकडे स्तब्धपणे पाहत असतो; त्या वेळच्या त्याच्या निर्विकार स्तब्धतेनेच केवढा विनोद निर्माण होतो ! श्री. दिनकर ढेरे यांच्या भूमिकांत अवखळ विनोद भरपूर असला तरी त्यांनाहि विनोदी मुद्राभिनय उत्कृष्ट साधत असे. मराठी नाट्य-वाङ्मयाच्या विकासाबरोबर मराठी रंगभूमीवरील विनोदी अभिनयहि अधिक सूक्ष्म व संयमशील होत गेला आहे. एके काळच्या 'फार्सी-' तील विनोदाच्या नांवावर घातलेला घांगडबिंगा व ग्राम्यपणा पुढील काळच्या नाटकांत दिसत नाही. कोल्हटकर-गडकरी यांचा विनोद बराचसा शब्दनिष्ठ व कल्पनानिष्ठ आहे. अन्ने यांनी या बाबतीत एक पाऊल



पुढें टाकलें आहे. त्यांच्या नाटकांत चमत्कृतिपूर्ण कल्पनांनीं उत्पन्न केलेल्या विनोदाचीं अनेक उदाहरणें असलीं, तरी त्यांच्या विनोदाचा भर चमत्कृति-पूर्ण प्रसंगांवर व हास्योत्पादक स्वभावचित्रांवर आहे. रांगणेकर यांच्या नाटकांतहि कांहीं उत्तम विनोदपूर्ण स्वभावचित्रांचीं उदाहरणें सांपडतात. याचा परिणाम असा झाला आहे कीं, रंगभूमीवर विनोदाचा आविष्कारहि अधिक सूक्ष्म व कलात्मक पद्धतीनें केला जात आहे. तसें करताना मडक अंगविक्षेपांपेक्षां सूक्ष्म मुद्राभिनयाचा अधिक प्रमाणांत अवलंब केला जावा हें स्वभाविक आहे.

अंगविक्षेप व मुद्राभिनय या दोन अंगांप्रमाणें भाषणपद्धति हेंहि विनोदनिर्मितीचें उत्कृष्ट साधन आहे. एकच वाक्य दोन निरनिराळीं माणसें उच्चारतात; परंतु एकाच्या भाषणानें ऐकणारे खदखदां हंसूं लागतात, व दुसऱ्याच्या भाषणानें विनोद निर्माण होत नाहीं, असा रोजच्या व्यवहारांत अनुभव येतो. एखाद्याच्या बोलण्याच्या पद्धतीतच विनोदाची मजेदार झांक असते. सर्वांना तें साधत नाहीं. नाटकांतहि तसेंच आहे. चमत्कृतिपूर्ण कल्पनांनीं हास्य उत्पन्न करणारीं वाक्यें सोडलीं तर कांहीं अगदीं साध्या दिसणाऱ्या वाक्यांत मूळचा विनोदाचा अंश उत्तान स्वरूपांत दिसत नसतांना, तीं वाक्यें विशिष्ट पद्धतीनें उच्चारून नटास विनोद उत्पन्न करतां येतो. मार्गे म्हटल्याप्रमाणें विनोदपूर्ण भाषण-पद्धति कांहीं लोकांना स्वभावतःच जमते हें खरें असलें, तरी एखाद्या वाक्यांतून विनोद कसा निर्माण करतां येईल, यासंबंधी कांहीं संकेत बसवितां येण्यासारखे आहेत. आवाजांत चढउतार करणें, गति कमीअधिक करणें, विवक्षित स्थळीं विराम देणें, इत्यादि उपायांनीं विनोदास उठाव देतां येतो. उदाहरणार्थ, 'भावबंधन' नाटकांतील पुढील उतारा पाहा—

इंदुः—तुम्हांला कुणीं सांगितलं आहे वांटतं, कीं मी दिसायला आपली अशीतशीच आहे म्हणून ?

महेश्वरः—कोणीं कांहीं सांगितलं नाहीं मला. आणि समज, तूं फारच कुरूप असलीस, तुझा रंग काळाकुळकुळीत असला, तुझी नजर तिरळी असली, तुझी मान तिरपी असली, तुझ्या तोंडावर तेहेतीस कोटी देवांचा कबिला मुक्कामाला उतरला असला...

यांतील महेश्वराच्या भाषणांत मूळचा कल्पनानिष्ठ विनोद आहेच. परंतु त्यांतील प्रत्येक वाक्य ठासून व सावकाश उच्चारलें असतां जितका विनोद निर्माण होईल, त्यापेक्षां “ तूं कुरूप असलीस...” या वाक्यापासून पुढर्ची वाक्यें पूर्वीपेक्षां किंचित् गति वाढवून पटापट एकांमाणून एक उच्चारलीं तर अधिक विनोद उत्पन्न होईल. याच प्रवेशांत इंदु-महेश्वर यांच्या संवादांतील आणखी एक भाग पाहा—

इंदुः—नाहीं सांगायची; पण एका अटीवर—

महेश्वरः—कोणती अट ?

इंदुः—तुम्हीं माझ्याशीं लग्न केलें पाहिजे.

महेश्वरः— ( स्वगत ) अरे बापरे, घातवार, व्यतिपात, संकांत, किंकांत, मरीआई, बारावा बृहस्पति, साडेसाती, सारीं एकदम उपटलीं !

यांपैकी “ घातवार, व्यतिपात...” हें महेश्वराचें वाक्य उच्चारतांना स्वल्पविरामागणिक थांबत थांबत एकएक शब्द उच्चारला असतां विनोद निर्माण होणार नाहीं. हे सगळे शब्द भराभर एका दमांत उच्चारले असतां हास्य निर्माण होईल.

या उलट याच प्रवेशांत महेश्वर नाइलाजानें इंदूला लग्नाचें वचन देतो त्यावेळचें त्याचें भाषण पाहा—

महेश्वरः—(तिचा हात धरून) दे पाहूं तुझा हात! हं! हे स्वर्गस्थ देवानो, आणि हे स्वर्गाखेरीज दुसरीकडे खितपत पडलेल्या पितरांनो, तुमच्या साक्षीनें या इंदूला मी तिच्याशीं लग्न करण्याचें वचन देतों...

या भाषणांतील “ तुमच्या साक्षीनें..... ” यापुढील भाग एकेक शब्द सावकाश उच्चारित म्हटला तर त्यायोगें महेश्वराचा हताशपणा व्यक्त होऊन अधिक विनोद निर्माण होईल.

‘ दूरचे दिवे ’ या नाटकांत रावबहादूर व सदानंद यांच्या संवादांत पुढीलप्रमाणें वाक्यें आहेतः—

रावः—आजचा ‘ दैनिक भारत ’ पाहिलात का ?

**सदानंदः—** अर्थात् नाहीं. मला दैनिकें वाचणें फारसें आवडत नाहीं. कारण तीं रोज वाचावीं लागतात.

येथें ‘मला दैनिकें वाचणें फारसें आवडत नाहीं’ यानंतरचें वाक्य लागलीच न उच्चारतां तेथें क्षणभर विराम घ्यावा. रावबहादुरांनीं यावर ‘कां?’ असा प्रश्न (लेखकानें घातला नसला तरी) बिचारावा, किंवा निदान प्रश्नार्थक मुद्रा करावी, अशी अपेक्षा असतेच. त्याला स्वाभाविक उत्तर म्हणून ‘कारण तीं रोज वाचावीं लागतात’ हें वाक्य म्हणावयाचें आहे. तें वाक्य पूर्वीच्या वाक्यापेक्षां किंचित् अधिक त्वरेनें व हलक्या आवाजांत उच्चारल्यानें त्या वाक्यांतील अनपेक्षित चमत्कृति अधिक तीव्रतेनें प्रतीत होऊन विनोद निर्माण होतो.

आवाजाच्या चढउतारानें निर्माण होणाऱ्या विनोदाचें उदाहरण म्हणून ‘सत्तेचे गुलाम’ या नाटकांतील (अं. ३ प्र. ३) मार्तंडराव मंगलमूर्ति यांनीं खादीचा पोषाख घालून शेतकऱ्यांसमोर दिलेल्या भाषणांतील कांहीं भाग पहावा.

**मार्तंडरावः—** आपली जन्मभूमि, आपली कर्मभूमि, आपली धर्मभूमि, आज कुठें आहे? आपला स्वदेश, आपलें स्वराज्य, आपलें साम्राज्य, आपले हक्क, आज कुठें आहेत? स्वदेशासाठी, न्वराज्यासाठी, आपल्या हक्कांची पायमल्ली टाळण्यासाठी काय केलें पाहिजे?...

या ठिकाणीं अधोरेखित वाक्यखंडांबरोबर आवाज चढवीत नेऊन शेवटच्या अधोरेषाविरहित खंडाच्या वेळीं आवाज उतरवून प्रत्येक वाक्य उच्चारलें असतां विनोद निर्माण होईल. तसेंच पुढें—

“तुम्हीं नको म्हटलं तरी तें मी सांगणार. कां सांगणार? तें माझं पवित्र कर्तव्य आहे, तें माझं ध्येय आहे, तें माझं सामर्थ्य आहे... मग तें असं म्हणजे काय? तें मी मुळींच सांगणार नाहीं. तें तुम्हीच समजा... तें कळलं तर देशाचं दारिद्र्य दूर होईल... मग तें असं म्हणजे काय आहे? तें हेंच कीं, तुम्हीच आपला उद्धार करून घ्या...”

अधोरेखित वाक्यांपूर्वी क्षणभर विराम घेऊन तीं वाक्ये पूर्वीच्या

वाक्यांपेक्षां किंचित् हलक्या आवाजांत व जलद उच्चारलीं असतां विनोद उत्पन्न होईल. वरीलपैकी पहिल्या भागांतील चढत्या आवाजांत उच्चारावयाच्या वाक्यखंडांत विडंबनात्मक नाटकीपणा (melodrama) आणल्यामुळे हास्य उत्पन्न होतें. दुसऱ्या भागांतील अधोरेखित वाक्यांपूर्वी विराम घेतल्यानें वक्त्यानें विचारलेल्या प्रश्नांच्या उत्तरासंबंधी कुतूहल उत्पन्न होतें व त्या कुतूहलाची पूर्ति अनपेक्षित व क्षुद्र स्वरूपाच्या उत्तरानें झाल्याकारणानें अपेक्षाभंग होऊन विनोद निर्माण होतो. तीं वाक्यें हलक्या आवाजांत उच्चारल्यानें अनपेक्षितपणें होणाऱ्या अपेक्षाभंगास व तज्जन्य विनोदास उठाव मिळतो.

भाषणपद्धतीत परिणामकारकता निर्माण करण्यास ज्याप्रमाणें विराम अत्यंत उपयोगी पडतो, त्याप्रमाणें विनोद निर्माण करण्यांतहि विरामाचा फार उपयोग होतो. सामान्यतः विरामानें जिज्ञासानिर्मिती होते व म्हणून तो परिणामकारक ठरतो हें मागें भाषणपद्धतीच्या विवेचनांत सांगितलेंच आहे. विनोदनिर्मितीच्या बाबतीत विरामानें जिज्ञासानिर्मितीबरोबर पुढें होणाऱ्या जिज्ञासापूर्तीतील हास्यास्पद अपेक्षाभंगामुळे हास्यनिर्मितीस साहाय्य होतें. याचें एक उदाहरण आतांच दिलें. आणखी एकदोन उदाहरणें पाहूं. 'भावबंधन' नाटकांत (अंक ३ प्र. २) इंदु व बिंदु महेश्वराला दोन्ही बाजूंनी घेरून ओढतात, त्या वेळीं तो त्यांस म्हणतो, "हें पाहा, तिलोत्तमेसाठीं सुंदोपसुंद झगडून मेले, त्याप्रमाणें तुम्ही माझ्यासाठीं आधीं द्वंद्वयुद्ध खेळा." हें वाक्य उच्चारतांना वाक्याच्या प्रथमांशानंतर ('झगडून मेले' यानंतर) क्षणभर विराम घेतला असतां पुढें महेश्वर काय सांगणार आहे याबद्दल कुतूहल उत्पन्न होतें व पुढील अनपेक्षित हास्यास्पद कल्पनेनें हसूं येतें. हें वाक्य उच्चारतांना रा. दिनकर ढेरे त्यांत थोडी पदरची भर घालून आणखीच विनोद निर्माण करीत असत. 'माझ्यासाठीं आधीं द्वंद्वयुद्ध खेळा' असें म्हणून वाक्य अर्धवट सोडल्यासारखें करून, क्षणभर विराम घेऊन त्याच्यापुढें 'आणि मरा' ही पुस्ती जोडीत असत. त्या ठिकाणीं घेतलेल्या विरामामुळे पुढें जोडलेल्या पुस्तीस उठाव येऊन बिलक्षण हास्य निर्माण होत असे. 'दूरचे दिवे' या नाटकांत

(अंक २) सदानंद व पुष्पा यांच्या नर्मविनोदात्मक संवादांत पुढीलप्रमाणे चाक्ये आहेत —

**सदानंदः**—देवाप्रमाणे सौंदर्याचीहि लोक पूजा करितात व त्यापासून दोन हात दूर राहतात.

**पुष्पाः**—सौंदर्यापासून, निदान सुंदर स्त्रियांपासून पुरुष दोन हात दूर राहतात याला कांहीं पुरावा नाही. उलट ते जास्त जवळ येण्याचा प्रयत्न करितात.

**सदानंदः**—त्याचं कारण आहे. ज्यांना दुरून आपण सुंदर समजत होतो त्या तितक्याशा सुंदर नसतात असे त्यांना आढळून येते....

यामागील सदानंदाच्या विरोधाभासात्मक विनोदी प्रत्युत्तराची पार्श्व-भूमि लक्षांत घेतली असतां सदानंदाच्या पुढील उत्तरांतील विरोधाभासा-बद्दल प्रेक्षकांस कुतूहल उत्पन्न झालेलेंच असतें. परंतु तें उत्तर देण्यापूर्वी 'त्याचं कारण आहे' हे शब्द उच्चारल्यावर त्या ठिकाणीं क्षणभर विराम घेऊन, थोडें खोडसाळपणें हास्य केले असतां, पुढील उत्तराबद्दल अधिकच कुतूहल उत्पन्न होईल व पुढच्या भाषणानें हास्याचा एकदम स्फोट होईल. त्या ठिकाणीं विराम न घेतां तसेंच उत्तर दिलें तर अर्धा-अधिक विनोद नष्ट होईल.

अशी उदाहरणे अनेक देतां येतील. परंतु तेवढा या ठिकाणीं अवकाश नाही. सांगावयाचें तात्पर्य इतकेंच कीं, मूळ नाटकांत उत्तानपणें विनोद प्रतीत होत नसला तरी विशिष्ट प्रकारच्या अंगविक्षेपांनीं, मुद्राभिनयानें, किंवा भाषणपद्धतीनें त्या ठिकाणीं विनोद निर्माण करतां येतो; किंवा मुळांत असलेल्या विनोदास अधिक उठाव देतां येतो.

विनोदनिर्मितीसाठीं कित्येक वेळां दोन नटांचें सहकार्य आवश्यक असतें. कित्येक वेळां असा प्रसंग येतो कीं, दोघांच्याहि वाक्यांत विनोद असतो व एकाच्या विनोदानें उत्पन्न झालेलें हास्य दुसऱ्याच्या विनोदास झांकून टाकतें. अशा वेळीं ज्याचा विनोद अधिक महत्त्वाचा, म्हणजे प्रसंगास अनुसरून असेल, त्याच्या विनोदास वाव देणें हें दुसऱ्या नटाचें कर्तव्य ठरतें. अशा वेळीं त्यानें आपला विनोद झांकण्याचा प्रयत्न करणेंच

योग्य ठरेल. याचें 'भावबंधन' (अंक १ प्र. १) नाटकांतील उदाहरण घेजं.

धुंडिराज :-या मोरेश्वराची आजी एकदां वारली-अगदीं लहानपणीं घरं का ?

घनश्याम :-कुणाच्या ? तिच्या लहानपणीं कीं त्याच्या ?

धुंडिराज :-ठीक ठीक ठीक. बोलण्यांत सफाईनें पकडलं खरं...

येथें धुंडिराजाच्या पहिल्या वाक्यांतील 'एकदां वारली' या शब्दांनीं सहजच हास्य निर्माण होतें. परंतु प्रेक्षकांच्या हंशामध्ये घनश्यामाचा पुढील प्रश्न बुडाला, तर त्यांतील खोच व तज्जन्य विनोद नाहीसा होणार हें उघड आहे. त्या योगानें धुंडिराजाच्या पुढील भाषणांतील मौज नाहीशी होईल. तेव्हां अशा वेळीं घनश्यामाच्या प्रश्नास व त्यापुढील धुंडिराजाच्या उत्तरास उठाव देण्यासाठीं धुंडिराजानें आपल्या पहिल्या वाक्यांतील 'एकदां मेळी' या शब्दांनीं मोठा हंशा उत्पन्न होणार नाही याची काळजी घेतली पाहिजे; म्हणजेच, त्याला त्या शब्दांतून प्रतीत होणारा विनोद झांकावा लागेल. खरें हास्य घनश्यामाच्या प्रश्नानें उत्पन्न झालें पाहिजे. त्यासाठीं धुंडिराजास थोडासा स्वार्थत्याग करावा लागेल. परंतु एकंदर नाट्याच्या परिणामकारकतेच्या दृष्टीनें तसें करणेंच योग्य ठरेल.

हास्य निर्माण करण्याच्या पद्धतीसंबंधी विचार केल्यावर हास्यविनोदासंबंधीच्या आणखी एकदोन गौण मुद्द्यांचा विचार करूं. कित्येक वेळां हास्य निर्माण होईल अशी नटाची अपेक्षा असते, तेव्हां प्रेक्षक हंसत नाहीत, आणि हंसावयास नको तेथें हंसतात. दोन्ही प्रसंग नटाच्या दृष्टीनें मोठे चमत्कारिक असतात. हवें तेथें प्रेक्षक हंसले नाहीत तर तो नटाचा दोष मानावा लागेल. त्याला त्या ठिकाणच्या विनोदाचा आविष्कार करतांच आला नाही असा त्याचा अर्थ होतो. या बाबतींत प्रेक्षकांस दोष देण्यांत फारसें हंशील नाही. नको तेथें प्रेक्षक हंसले तरी प्रेक्षकांना अरसिक ठरविण्याची नटांची व दिग्दर्शकांची प्रवृत्ति असते. अशा वेळींहि प्रेक्षक सर्वस्वीं दोषी असतात असें नाही. भलत्या ठिकाणीं हंसणें हा प्रेक्षकांचा दोष तर खराच; परंतु हेंहि खरें कीं, केव्हां अस्थानीं हास्य उत्पन्न

होण्याचा संभव आहे, हे दिग्दर्शकाने ओळखले पाहिजे व तेवढा भाग गाळून म्हणा, अगर दुसऱ्या कोणत्या तरी उपायाने, ते अस्थानी उत्पन्न होणारे हास्य टाळले पाहिजे. त्यांत दुर्दैवाची गोष्ट अशी की, करुणरसपूर्ण प्रसंगी असे अस्थानी हास्य उत्पन्न होण्याचा अधिक संभव असतो. एखादे पात्र मुसमुसून रडू लागते, असा करुणगंभीर प्रसंग चित्रित होत असतां पुष्कळदां कांहीं प्रेक्षक हंसू लागतात, असा विचित्र अनुभव हौशी नटांना कधी कधी येतो. परंतु या ठिकाणीहि सर्वस्वी त्या प्रेक्षकांस दोष देणे चुकीचे ठरेल. नटाला रडण्याचा अभिनय नीट साधला नाही असा त्याचा अर्थ होतो. तो चांगला साधला तर प्रेक्षक भलत्या ठिकाणी हंसण्याचा अपयोजकपणा सहसा करणार नाहीत. तेव्हां योग्य स्थानी किंवा अस्थानी हास्य उत्पन्न होणे अगर न होणे हे नटाच्या अभिनय-कौशल्यावर अवलंबून असते. कांहीं नटांवर विनोदी नट म्हणून छाप बसलेला असतो. त्यांना कित्येक वेळां असा चमत्कारिक अनुभव येतो की, त्यांनी गंभीर भूमिका केली तरी (निदान सुरवातीस तरी) लोक त्यांच्या भाषणाने उगाचच हंसतात. कित्येक भूमिका अशा असतात की, त्यांत विनोद व गांभीर्य यांचे मिश्रण असते. सुरवातीस एकदां विनोदी भागामुळे प्रेक्षक हंसू लागले की गंभीर भाषणालाहि निष्कारण हास्याची बक्षिशी मिळते. अशा वेळी नटास फारच गोंधळल्यासारखे होते. 'दूरचे दिवे' या नाटकांतील सदानंदाची भूमिका अशा प्रकारची आहे. अशी भूमिका करतांना नटाचे अभिनयकौशल्य कसास लागते. गंभीर स्थानी हास्य उत्पन्न होणार नाही असाच डौल (bearing) त्याने ठेवला पाहिजे.

योग्य स्थानी हास्य उत्पन्न झाले असतां ते ओसरपर्यंत नटाने पुढील भाषण म्हणू नये हे चांगले. कारण पुढील भाषणांत महत्त्वाचा आशय असेल तर तो त्या हास्यांत बुडून जातो. अशा वेळी हास्य ओसरपर्यंत नटाने क्षणभर थांबावे, परंतु यासाठीच आपण थांबलो आहोत असे प्रेक्षकांस भासू देऊ नये. त्यासाठी पूर्वीचा मुद्राभिनय तसाच कायम ठेवणे हा एक मार्ग होय. हास्य ओसरपर्यंत किती बाट पाहावयाची हाहि विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. क्षण दोन क्षण बाट पाहूनहि हास्य ओसरत नाही असे दिसले तर अधिक वेळ स्तब्ध राहणेहि योग्य

नव्हे. मग पुढील भाषण त्या हास्यकल्लोळांतहि लोकांस ऐकूं जाईल इतक्या चढ्या आवाजांत सुरू करणें प्राप्तच होऊन बसतें. कांहीं ठिकाणीं संभाषणाचा ओषच असा असतो कीं, मध्यें थांबणेंहि योग्य नसतें. मार्गे धुंडिराज-घनश्यामाच्या विनोदाचें जें उदाहरण दिलें आहे तें या ठिकाणीं ध्यानांत घेण्यासारखें आहे. त्या ठिकाणीं धुंडिराजाच्या 'एकदां मेली' या शब्दावर हास्य निर्माण झालें, तर घनश्यामाला पुढील प्रश्न विचारण्यासाठीं हंशा ओसरेपर्यंत थांबावयाची सोय नाहीं. म्हणूनच धुंडिराजानें त्या शब्दांच्या योगानें फारसें हास्य निर्माण होणार नाहीं याची खबरदारी घ्यावी म्हणून सांगितलें आहे. या सर्व गोष्टींचा तालमीच्या वेळींच अभ्यास करणें आवश्यक असतें. म्हणूनच वरील सूचना दिल्या आहेत.



## १० इतर आनुषंगिक साधने

आतांपर्यंत अभिनयकलेच्या विविध अंगांचा विचार केला. नाट्यप्रयोग हा एक सांघिक प्रयत्न आहे. नटांच्या अभिनयाव्यतिरिक्त इतर कांहीं आनुषंगिक परिणामसाधनांची नाटकाच्या यशस्वितेसाठी अपेक्षा असते व अनेक लोकांच्या साहाय्याची आवश्यकता असते. रंगभूमीवर प्रत्यक्ष समोर दिसणाऱ्या नटांस प्रेक्षक ओळखतात, यशस्वी नटांची वाहवाहि करितात. रंगभूमीच्या मार्गे पडद्याआड राहून काम करणाऱ्या कार्यकर्त्यांची मात्र कोणी दखल घेत नाही. परंतु त्यांचे कार्य कमी महत्त्वाचे असते असे मानण्याचे कारण नाही. नटांच्या अभिनयास उठाव देण्याची साधने निर्माण करण्याचे कार्य ते करित असतात. नाट्यकलेचे एक आवश्यक अंग म्हणून या कार्याचा विचार केला पाहिजे. नाट्य यशस्वी होण्यासाठी ज्या परिणामसाधनांची योजना करावी लागते, त्यांपैकी एकेकाचा थोडक्यांत विचार करूं.

**सजावट:**—नाटक हे संसाराचे चित्र आहे ही गोष्ट एकदां मान्य करून चालल्यानंतर केवळ अभिनयांतच नव्हे तर सर्वच बाबतींत ते मानवी व्यवहारास घेऊन असावे, त्यांत मानवी जीवनाचे प्रतिबिंब उमटावे, हे ओघानेच येते. विशिष्ट प्रसंग नाट्यरूपाने दाखवावयाचा म्हटला की, तो प्रसंग प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर हुबेहुब उभा करण्यासाठी लागणाऱ्या शक्य तितक्या निरनिराळ्या साधनांची योजना करणे आवश्यक ठरते. या ठिकाणी नाटकाच्या पार्श्वभूमीचा व सजावटीचा प्रश्न उत्पन्न होतो. केवळ वास्तवाचा आभास उत्पन्न करण्यासाठीच नव्हे, तर नटांच्या व प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत रसनिर्मित करण्यासाठी आजूबाजूची परिस्थिति शक्य तितकी प्रसंगास अनुसरून निर्माण करणे आवश्यक आहे. रसोत्पत्तीस कारणीभूत होणाऱ्या विभावांपैकी उद्दीपन विभावांचा जो प्रकार मानिला आहे, तो या आजूबाजूच्या परिस्थितीस, अर्थात् पार्श्वभूमि, सजावट, इत्यादिकांस अनुलक्षूनच आहे. हे उद्दीपन विभाव रंगभूमीवर जितके वास्तवपूर्ण पद्धतीने चित्रित करता येतील तितक्या प्रमाणांत

नटांच्या व प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत रसोत्पत्ति अधिक होईल यांत शंका नाहीं.

नाट्यांतर्गत संगीत व नृत्य यांस विरोध करणाऱ्या शुद्धिवाद्यांचा मार्गे एका ठिकाणी उल्लेख केला आहे. त्यांचे म्हणणे असे की, अभिनय हेच नाट्याचे माध्यम असल्यामुळे त्यांत संगीत व नृत्य यांची लुडबूड कशाला ? अशाच प्रकारचा मुद्दा सजावटीच्या बाबतींत पुढे करणारे शुद्धिवादी आहेतच. त्यांचे म्हणणे असे की, केवळ अभिनयाच्या बळावर रसोत्पत्ति करितां आली पाहिजे; त्यासाठी सजावटीची आवश्यकता नाहीं; उत्कृष्ट नट तोच की, जो केवळ साध्या कोऱ्या पडद्यावर आपल्या अभिनय-कौशल्याने रस निर्माण करू शकेल. अभिनयकौशल्याची ही कसोटी मान्य होण्यासारखी आहे. परंतु सजावटीने त्या रसोत्पत्तीत भर पडत असेल तर तिचे साहाय्य घेण्यास कोणता प्रत्यवाय आहे ? 'अधिकस्य अधिकं फलम्' या न्यायाने नृत्य, संगीत, सजावट इत्यादिकांची जोड मिळाल्याने नाट्यास उठाव मिळत असेल तर केवळ अभिनयावर रसोत्पत्तीचा सर्व भार टाकण्याचा आप्रग्रह कां ? अर्थात् हा ज्याच्या त्याच्या मताचा प्रश्न आहे. आणि त्याचा तात्त्विक विचार या ठिकाणी कर्तव्य नाहीं. सजावटीची आवश्यकता गृहीत धरूनच तिजसंबंधी विचार करावयाचा आहे.

भरताच्या काळीहि प्रसंगानुकूल सजावट तयार करण्यासाठी शिल्पी, कारुक इत्यादिकांची मदत लागत असे. अभिनयाच्या चार प्रकारांपैकी आहार्य अभिनयाचा जो प्रकार भरताने सांगितला आहे, त्यांत रंगभूषा, वेषभूषा, यांजबरोबर सजावटीचाहि विचार केला आहे. भरताच्या काळी रंगभूमीची मांडणीहि नाना प्रकारचे देखावे दाखवितां येतील अशा तऱ्हेने केलेली असे. शिवाय जुन्या संस्कृत नाटकांत घातलेले कांहीं देखावे रंगभूमीवर दाखवावयाचे तर त्यासाठी उत्कृष्ट सजावट तयार करणे आवश्यक आहे, असे दिसून येईल. 'उत्तररामचरितां'त एके ठिकाणी राम पुष्पक विमानांतून उतरत आहे असे दाखविले आहे. नाटककाराने तशी रंगसूचना ( Stage-direction ) त्या ठिकाणी घातलेली आहे, 'शाकुंतल' नाटकांत कण्वाश्रमाच्या परिसरांत प्रवेश करणारा दुष्यंत रथांत बसून

येतो असे दाखविले आहे. अशा प्रसंगी विमान किंवा रथ रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दाखवीत असले पाहिजेत यांत शंका नाही. याच नाटकांत दुष्यंताचा मुलगा भरत हा सिंहाशी क्रीडा करीत असल्याचें दाखविले आहे. त्या ठिकाणीं सिंहाची प्रतिकृति तयार केल्याखेरीज गत्यंतर नाही असेंच दिसतें. तेव्हां रथ, विमान, किंवा निरनिराळे प्राणी कृत्रिम तयार करून रंगभूमीवर दाखविण्याची पद्धत त्या काळी होती असेंच मानावें लागेल. माडी, गच्ची इत्यादि देखावे दाखविण्याची सोय तर रंगभूमीवर होतीच. 'मृच्छकटिकां'तील शर्विलकाच्या चोरीचा प्रसंग दाखविण्या-इतकी सजावटीची व्यवस्था त्या काळी होती. अर्वाचीन काळांतहि स्टॅनिस्लाव्ह्स्कीसारखा श्रेष्ठ दिग्दर्शक सजावटीचें महत्त्व मान्य करितांना दिसतो. नटास आपल्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावण्यासाठीं विशिष्ट वातावरण निर्माण करणारी सजावट अत्यंत आवश्यक आहे असे तो मानीत असे.

सुन्या काळचीं मराठी नाटके अनेकांकी व अनेकप्रवेशी असल्यामुळे व प्रत्येक प्रवेशांत देखावा बदलत असल्यामुळे, दोन प्रवेशांमध्ये वेळ न घालवितां त्या त्या देखाव्याचें संपूर्ण चित्र रंगभूमीवर उभें करणें शक्य नसे. त्यामुळे निरनिराळ्या देखाव्यांचे सूचक पडदे घालून काम भागवीत असत. अद्यापहि ती पद्धत आहेच. महालाचा, रस्त्याचा किंवा बागेचा देखावा दर्शविणारे पडदे टाकले कीं सजावटीचें पुष्कळसें काम भागत असे. नाही उहणावयास बागेचा किंवा अरण्याचा देखावा दाखवितांना पुढ्यांच्या किंवा जाड कापडाच्या झाडासारख्या कापून काढलेल्या आकृति दाखवीत असत. आधुनिक एकांकी एकप्रवेशी नाटकांत अशा विविध प्रकारचे देखावे घातलेलेच नसतात. त्यामुळे अशी विकट सजावट तयार करण्याचा प्रश्नच उद्भवत नाही. बहुतेक नाटकांत तीन (किंवा अधिक) अंकांत मिळून एक किंवा दोन स्थळे दाखविलेलीं असतात. त्यामुळे एकदां सजावट करून ठेवली कीं ती वारंवार बदलण्याची यातायात करावी लागत नाही. सुन्या काळच्या 'पडद्यांच्या' नाटकांत एक सोय मात्र अशी असे कीं, पाठीमागे एकदां विशिष्ट देखाव्याचा पडदा टाकून दिला कीं इतर सजावट बेताबाताची असली तरी चालत असे. आधुनिक नाटकांत सजावट वारंवार बदलावी लागत नसली तरी जी सजावट असेल ती शक्य

तितकी वास्तवतापूर्ण असावी अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा असते. चित्रपट-सृष्टीत दिसणाऱ्या देखाव्यामुळे प्रेक्षक नाटकांच्या सजावटीच्या बाबतीतहि अधिक चोखंदळ झाले आहेत. घरांतील दिवाणखान्याचा देखावा असला तर हुबेहुब दिवाणखाना आपल्या डोळ्यांसमोर उभा राहिला पाहिजे अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा असते. त्याला दारें पाहिजेत, खिडक्या पाहिजेत, दारांना व खिडक्यांना पडदे पाहिजेत, भिंतीवर फोटो लावलेले पाहिजेत, माडीवर जाण्याचा जिना पाहिजे, सर्वच पाहिजे. या दृष्टीने आधुनिक नाटकांच्या सजावटीत शक्य तितकी वास्तवता आणण्याची नाट्यचालकांस काळजी घ्यावी लागते. शिवाय भिंतीचा रंग, सामानाची रचना इत्यादि बाबतीत कलात्मकता दाखविण्यासहि अधिक वाव मिळतो व प्रेक्षकहि तशी अपेक्षा करीत असतात. या दृष्टीने आधुनिक नाटकाची सजावट पूर्वीच्या मानाने कांहीं बाबतीत अधिक सोपी दिसत असली तरी कांहीं बाबतीत ती अधिक कठीण व कष्टाची होऊन बसली आहे.

सजावट वास्तवतापूर्ण असावी व कलात्मकहि असावी अशी आपण अपेक्षा करितों. परंतु इथें थोडा धोका उत्पन्न होतो. या दोन्ही गुणांचा समन्वय घालणें अवश्य आहे. कित्येक वेळां कलात्मकता व सौंदर्य साधण्याच्या भरांत वास्तवतेकडे दुर्लक्ष होण्याचा संभव असतो. याचा प्रत्यय पुष्कळ वेळां चित्रपटांतील देखाव्यांच्या सजावटीत पाहावयास सांपडतो. साधारण मध्यमवर्गीय—किंबहुना उच्च मध्यमवर्गीय—कुटुंबाच्या घरांतील दिवाणखाना इतक्या भडक पद्धतीनें सजविलेला दिसतो कीं, अशी सजावट एखाद्या राजवाड्यांत तरी पाहावयास सांपडेल कीं नाहीं याची शंका उत्पन्न होते. नाटकाच्या सजावटीच्या बाबतीतहि पुष्कळ वेळां सजावट करणाऱ्या व्यवस्थापकांच्या फाजील उत्साहामुळे हा दोष उत्पन्न होण्याचा संभव असतो. तो होऊं न देण्याची कटाक्षानें काळजी घ्यावयास पाहिजे. शिवाय कलात्मकता साधावयाची ती केवळ श्रीमंत मनुष्याच्या दिवाणखान्याची भडक सजावट करूनच साधतां येते असें थोडेंच आहे ? गरिबाची शोंपडी दाखवावयाची झाली तर त्यांतहि कलात्मकता दाखवितां येते. सांगावयाचें तात्पर्य, कलात्मकता म्हणजे भडकपणा नव्हे. कलात्मकतेची फाजील हौस वास्तवतेस मारक ठरूं नये, एबढी काळजी घेणें आवश्यक आहे.

रंगभूमीवर सजावट कशी तयार करावयाची हा तांत्रिक विषय आहे. त्यांत शिरण्याचा या ठिकाणी उद्देश नाही. तो तज्ज्ञांचा विषय आहे. एवढेच सांगावयाचे की, दिग्दर्शकाने या बाबतीत स्वतःची योजना तयार करावी, व ती अंमलांत आणण्याचे काम कलादिग्दर्शकाकडे सोपवावे. प्रत्येक देखाव्यासाठी कशा प्रकारची रचना पाहिजे, दारें, खिडक्या वगैरे किती व कोठे हवीत, जिना हवा असल्यास कोठे हवा, सामान किती व कशा प्रकारचे हवे, याची स्पष्ट कल्पना दिग्दर्शकास पाहिजे, व ती त्याने कलादिग्दर्शकास समजावून सांगावी. शक्यतो ही योजना तालमी सुरू करण्यापूर्वीच तयार करून ठेवावी, व त्यासंबंधी कलादिग्दर्शकाशी आधीच चर्चा करून ती रंगभूमीवर कितपत बसेल ते पाहावे. त्याप्रमाणे दारें, खिडक्या, जिने, वगैरे कल्पून त्या योजनेस अनुसरून तालमी घ्याव्या. भिंतीचा, दारांचा किंवा खिडक्यांचा रंग कोणता ठेवावा या बाबतीतहि कलाभिज्ञांचा अभिप्राय घेणे आवश्यक आहे. रंगभूमीवरील प्रकाशास अनुसरून कोणता रंग खुलून दिसेल याचा विचार करून रंगाची योजना करावयास हवी. त्याचप्रमाणे सामानाची मांडणी करितांना एकंदर रंगभूमीच्या रचनेतील प्रमाणबद्धतेस बाध येणार नाही याची खबरदारी घ्यावयास पाहिजे. पुष्कळ वेळां सामानाची मांडणी करितांना रंगभूमीच्या एकाच बाजूला सामानाची फार गर्दी होते व दुसरी बाजू रिकामी राहते. विशिष्ट प्रसंगी हेतुपूर्वक तशी मांडणी करावयाची असेल तर गोष्ट निराळी. परन्वी रंगभूमीवरील प्रमाणबद्धतेकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही.

रंगभूमीवर दोन किंवा अधिक पातळ्या साधतां आल्या तर त्या अत्यंत परिणामकारक ठरतात. अर्थात् ते नाटकांतील स्थळावर अवलंबून राहिल. भिन्न पातळ्या दाखविण्यासाठी माडी किंवा जिनाच पाहिजे असे नव्हे. दाराजवळचा किंवा व्हरांड्याचा भाग किंचित उंच किंवा खोलगट दाखवितां आला तरी इष्ट तो परिणाम साध्य होऊ शकतो. प्रेक्षकाला देखाव्यांत कांही तरी विविधता दिसली पाहिजे हा उद्देश असावा. श्री. पृथ्वीराज यांच्या बहुतेक सर्व नाटकांतून पातळीची विविधता अतिशय कलात्मक पद्धतीने दाखविलेली असते. त्या योगाने निरनिराळ्या पात्रांच्या स्थानांत ( positions ) विविधता उत्पन्न होऊन त्यांची समूहरचना

अधिक कलात्मक होते. यार्ची उदाहरणें मागें समूहरचना विचार करतांना दिलीच आहेत.

**प्रकाशयोजना:**—रंगभूमीवरील प्रकाशयोजना हाहि एक स्वतंत्र तांत्रिक विषय आहे. प्रकाशयोजनेंत विविधता निर्माण करून विशिष्ट प्रसंगाच्या चित्रणाची परिणामकारकता कशी साधतां येईल, हें कला-भिज्ञच जाणूं शकतो. तांत्रिक बाबींत विशेष खोलांत न शिरतां या ठिकाणीं स्थूल सूचना द्यावयाच्या आहेत. प्रथम एक गोष्ट ध्यानांत ठेवावयाची ती ही कीं, प्रत्येक पात्राचा मुद्राभिनय स्पष्ट दिसेल इतका प्रकाश रंग-भूमीवर अवश्य पाहिजे. ज्या प्रसंगां प्रकाश मंद करणें आवश्यक असेल असे प्रसंग अर्थात् अपवाद म्हणून सोडून द्यावयाचे. रंगभूमीवरील प्रकाशास उठाव देण्यासाठीं पडदा वर जातांच प्रेक्षारुहांतील बरेचसे दिवे मालवून टाकणें हा एक उपाय आहे. रंगभूमीवर प्रकाश अपुरा असेल तर नटांच्या छाया मागील पडद्यावर पडतात, व तें बरें दिसत नाहीं. सर्व बाजूंनीं भरपूर प्रकाश पाडण्याची सोय असेल तर छाया पडणार नाहींत. आपल्या रंगभूमीवर अद्याप विशिष्ट कालाची निदर्शक अशी प्रकाशयोजना करण्याचा प्रयत्न फारसा केलेला आढळत नाहीं. विशिष्ट प्रसंगाचा काल सकाळचा असो, दुपारचा असो, सायंकाळचा असो किंवा रात्रीचा असो, रंगभूमीवर भगभगीत प्रकाश असावयाचा. तसा प्रयत्न करणें आवश्यक आहे. श्री. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत असे प्रयोग यशस्वी रीतीनें केलेले आढळतात. 'पठाण' या त्यांच्या नाटकांतील सुरवातीचा प्रसंग अगदीं पहांटेस घडतो असें दाखविलें आहे. स्थळ सरहद्द प्रांतांतील एका पठाण मनुष्याच्या गढीचें दाखविलें आहे. पडदा वर जातांच रंगभूमीवर अगदीं अंधुक प्रकाश—जवळजवळ काळोख—असतो. पहांटेची वेळ दाखविण्यासाठीं पाठीमागील पडद्यावर आकाश कल्पून त्यावर पहांटेचा अंधुक लालसर प्रकाश टाकलेला असतो. गढीतील माणसें अगदीं अंधुक दिसतात व त्यांच्या हातांतील कुंदिलाची ज्योत मात्र मिणमिणतांना दिसते. यामुळे एकंदर वातावरण-निर्मितीस उठाव येतो. आपल्याकडे असे प्रयत्न पूर्वीच्या काळीं तरी कोणीं केले असल्याचें स्मरत नाहीं. विशिष्ट स्थळे—उदाहरणार्थ, 'भाबबंधनां'तील स्मशानाचा देखावा किंवा 'सौमद्र' नाटकांतील

घटोत्कच-सुभद्रेचा अरण्यांतील देखावा-दाखवितांना प्रकाश किंचित् मंद करणें, यापलीकडे आपली मजल गेली नव्हती. अलीकडे मात्र छायाप्रकाशाचे थोडेफार प्रयोग हाऊं लागले आहेत. वास्तविक छायाप्रकाशाची कलात्मक योजना केली असतां प्रसंगाच्या चित्रणास कितीतरी उठाव मिळतो. कांहीं प्रसंगां एकदम दिवे मालविल्यानें अगर मंद केल्यानें फार परिणाम होतो. रंगभूमीवर वधाचा किंवा मृत्यूचा प्रसंग दाखवावयाचा असेल तर रंगभूमीवरील दिवे मालवून तेवढ्या व्यक्तींपुरता प्रकाशाचा श्रोत टाकण्याचा प्रघात आहे, तो निःसंशय परिणामकारक आहे. त्याशिवाय इतर कांहीं प्रसंगां छायाप्रकाशाची कलात्मक योजना करतां येण्यासारखी आहे. मुंबईच्या नाट्यमहोत्सवांत 'दूरचे दिवे' या नाटकाच्या प्रयोगांतील एक प्रसंग उदाहरणादाखल द्यावासा वाटतो. तिसऱ्या अंकाच्या अखेरीस तारामती सदानंदाच्या टेबलावरचें सौदामिनीचें पत्र लांबविते व सदानंद हताश होऊन बसतो असा प्रसंग आहे. सदानंद मटकन खुर्चीवर बसतो. त्याच क्षणीं रंगभूमीवरील सर्व दिवे मालविले जातात व सदानंदानें पेटविलेल्या सिगारेटचें जळणारें टोंक फक्त दिसतें. प्रकाशयोजनेचा हा प्रयोग फारच परिणामकारक होतो. आचार्य अत्रे यांच्या 'कवडीचुंबक' या नाटकांतहि एके ठिकाणीं प्रकाशयोजना कौशल्यानें केली आहे. तिसऱ्या अंकांत आपले सर्व पैसे चोरीस गेल्याचें ऐकून पंपूशेटास उन्माद-बासु होऊन तो वेडेचार करूं लागतो. त्या बेळीं चडूंकडे अंधार करून त्याच्यावर केवळ प्रकाशाचा श्रोत टाकतात. चोर पकडल्यागत उजव्या हातानें डाव्या हातावर झडप घालणें, चोराला फांशी देण्याच्या कल्पनेनें स्वतःचाच गळा दाबणें, या पंपूशेटाच्या क्रियांस अंधारानें उठाव येतो. असे अनेक प्रसंग जुन्यानव्या नाटकांतून आढळतील. दिग्दर्शकांनें असे प्रसंग हेरून लेखकांनें पुस्तकांत रंगसूचना दिली नसली तरी प्रसंग परिणामकारक करण्यासाठीं आपल्या कल्पनेनें छायाप्रकाशाची योजना करावी.

केवळ प्रकाशयोजनेनें संबंध नाटकाचें मर्म कसें उघड करून दाखवितां येतें, याचें उदाहरण एका हिंदी नाटकांत पाहावयास सांपडतें. हिंदीचे प्रख्यात लेखक श्री. उपेन्द्रनाथ अशक यांचें 'छठा बेटा' (सहावा मुलगा) या नांवाचें नाटक आहे. त्याचा थोडक्यांत कथाभाग असा:-नाना

प्रकारची व्यसने असलेला एक मनुष्य आहे. त्याला सहा मुलगे आहेत. सर्व मुलगे मोठे व मिळवते आहेत. शेवटचा म्हणजे सहावा मुलगा मात्र तरुणपणीच घरांतून निघून परागंदा झालेला आहे. पांच मुलगे मिळवते असून व्यसनी बापाला कोणी घरांत ठेवावयास तयार नाही. एकाएकी त्याला लॉटरीत तीन लाख रुपये मिळतात. हे पाहिल्याबरोबर थोरले पांचही मुलगे त्याच्याभोवती गोळा होतात व त्याची सेवा करू लागतात. सर्व पैसे तो उदारपणाने आपल्या मुलांना वांटून देतो. आणि शेवटी स्वतः पुन्हा कफळक बनतो. आपल्या वाट्याला आलेले पैसे लादून मुलगे पुन्हा बापाला विचारीतनासे होतात. अशा वेळी त्याचा परागंदा झालेला सहावा मुलगा प्रगट होऊन बापाला आश्रय देतो. कथाभाग अगदी सामान्य आहे. परंतु लेखकाने त्याची मांडणी फार कौशल्याने केली आहे. नाटकांत अंक नाहीत. केवळ चारपांच प्रवेश आहेत. पहिल्या प्रवेशाच्या शेवटी घरांत कणीक वगैरे आणण्यासाठी दिलेल्या पैशांचे लॉटरीचे तिकीट घेऊन खूप दारू पिऊन बाप घरी येतो असे दाखविले आहे. दुसऱ्या प्रवेशांत केवळ एकदा पडदा वर जाऊन बाप दारूच्या नशेत खाटेवर पडला असून घोरत आहे व लॉटरीचे तिकीट तसेच खाटेजवळ जमिनीवर पडले आहे. एवढेच दाखवून पडदा खाली येतो. तिसऱ्या प्रवेशापासून लॉटरीत तीन लाख रुपये मिळून, मुलें त्याची खुशामत करित असल्याचा पुढचा सर्व भाग त्याच्या स्वप्नांत घडतो असे दाखविले आहे. अगदी शेवटी पडदा पडल्यावर (येथे स्वप्न संपते) पुन्हा एकदा पडदा वर नेऊन पूर्वीप्रमाणे तो खाटेवर घोरत पडलेला आहे, लॉटरीचे तिकीट तसेच खाटेजवळ पडलेले आहे व त्याची बायको “अहो, आतां उठायचं आहे की नाही ? काय भलत्या वेळी झोपलांत ? किती उशीर झाला पाहिलंत का ? ” असे म्हणत आत येते, असे दाखविले आहे. या शेवटच्या भागामुळे ते स्वप्न असल्याची सूचना मिळते. त्याशिवाय स्वप्नाचे प्रवेश किंचित् मंद प्रकाशांत दाखवावयास पाहिजेत, हेहि उघड आहे. म्हणजे ते सुसवातीच्या व अखेरच्या प्रवेशाहून वेगळे दिसतील. परंतु लेखकाने प्रकाशयोजनेसंबंधी एक मार्मिक रंगसूचना दिली आहे. नाटक सुमारे दोनअडीच तासांचे आहे व त्यांतील नाट्यकालहि साधारण तेवढाच म्हणजे



सकाळीं अकरा ते दोन वाजेपर्यंत आहे. सुरुवातीस खिडकींतून येणाऱ्या सूर्यप्रकाशाने जमिनीवर एक विशिष्ट कोन केल्याचें दाखवावें व शेवटच्या भागांत ( मध्यंतरीं बापाच्या झोंपेचा दोन तासांचा अवधि गेल्यामुळे ) प्रकाशाचा तोच कोन थोडा लहान झाल्याचें दाखवावें असें लेखकानें सुचविलें आहे. प्रकाशयोजना अशा प्रकारें केली तरच मधला भाग स्वभावाचा आहे, हें सुचवितां येईल. एरव्हीं तशी कोणतीहि सूचना प्रत्यक्ष नाटकांत दिलेली नाहीं. नाटकाच्या कथाभागाचें मर्म केवळ प्रकाशयोजनेवरच अवलंबून आहे हें ध्यानांत येईल. प्रकाशयोजनेसंबंधीं लेखकानें सूचना दिल्या आहेत. परंतु एरव्हीं अशा नाटकांत दिग्दर्शकास आपली कल्पना लढविण्यास चांगला वाव मिळतो.

**नादयोजनाः—** रंगभूमीच्या पाठीमागे कांहीं सूचक नाद निर्माण करून वास्तवतेचा आभास उत्पन्न करतां येतो. समुद्राच्या लाटा, घोड्याच्या टापा, मोटारीचें थांबणें, इत्यादिकांचें हुबेहूब अनुकरण करणारे नाद निर्माण करण्याच्या विशिष्ट पद्धति आहेत. त्यांचा दिग्दर्शकानें अभ्यास करावयास हवा. रूढ पद्धत नसेल तर आपल्या कल्पनाशक्तीनें तसा परिणाम साधण्याचा प्रयत्न करावा. मराठी नाटकांत अशा प्रकारचे प्रसंगच एकंदरीत कमी आढळतात, आणि नादयोजनेचे प्रयोगहि आपल्या नाट्य-प्रयोगांत करण्याचा फारसा कोणी प्रयत्न केलेला नाहीं. इंग्रजी नाटकांत असे प्रकार पुष्कळ आढळतात. नाहीं म्हणावयास रेडिओवरील श्रुतिकांत असे प्रयोग अलीकडे यशस्वी रीतीनें केले जात आहेत. रंगभूमीवरहि असे प्रयोग करणें फारसें जड जाऊं नये. जुन्या नाटकांपैकीं 'मृच्छकटिक' नाटकांत मेघांचा गडगडाट होऊन पाऊस पडत असलेला देखावा दाखवीत असत. त्याचप्रमाणें इतर प्रकारहि दाखवितां येण्यासारखे आहेत. पाऊस पडताना प्रत्यक्ष दाखवावयाचा नसेल तर पाठीमागे एखाद्या लांकडी फळ्यावर वाटाण्यासारखें घान्य किंवा खडे ओतीत राहिलें असतां पावसाचा नाद निर्माण होऊं शकेल. समुद्राच्या लाटांचा आवाज दाखवावयाचा असेल तर लांकडाच्या फळीवर कांचकागद ( sand-paper ) घासून तो आवाज दूरध्वनिक्षेपकाच्या साहाय्यानें बाहेर फेंकला असतां कार्यभाग साधण्यासारखा आहे. असे निरनिराळे नाद निर्माण करण्या-

साठी निरनिराळ्या क्लृप्त्या लढवितां येतील. त्यांनी वास्तवतादर्शनास साहाय्य होतें व नाट्य परिणामकारक होतें. या बाबतीतहि श्री. पृथ्वीराज यांनी आपल्या नाटकांत यशस्वी प्रयोग केले आहेत. त्यांच्या एका नाटकांत दुसून येणाऱ्या मिरवणुकीचा आभास फारच कुशलतेनें निर्माण केला आहे. मिरवणुकींतील वाद्ये, जयघोष इत्यादि आर्षीं दुसून ऐकूं येत आहेत व हळूहळू मिरवणूक जवळ जवळ येत आहे, असाच ऐकणाराला भास होतो. वास्तविक पाठीमागे हे नाद एका जागीं बसूनच निर्माण केलेले असतात. परंतु त्यांची घनता कौशल्यानें हळूहळू वाढवून दृष्ट तो परिणाम साधलेला असतो. अलीकडे पाहण्यांत आलेल्या मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या 'भाऊबंदकी' नाटकांत असाच एक यशस्वी प्रयोग केलेला आढळला. नारायणरावास ठार मारण्यासाठी गारदी त्याला आंत ओढून नेतात, तेव्हां 'काका मला बांचवा' असें नारायणराव ओरडत असतो. त्याला आंत नेऊन मारीपर्यंत तें ओरडणें प्रेक्षकांस ऐकूं येत असतें. मात्र आवाज दूर दूर जात चालला आहे असा भास होत असतो. कित्येक वेळां पाठीमागे लोकांच्या गर्दीचे आवाज दाखवावे लागतात. कोणाचा जयजयकार, कोणाचा निषेध किंवा इतर घोषणा यांची योजना करितांनाहि ती विचारपूर्वक केली पाहिजे. कोणत्या तरी दहापांच माणसांना आयत्या वेळीं पाठीमागे आणून उभे करून काम भागेल, अशी कल्पना करून घेणें चुकीचें आहे. त्यासाठी निदान कांहीं माणसांच्या तालमी घेणें आवश्यक आहे. त्यापाठीमागे व्यवस्थित योजना पाहिजे.

कांहीं ठिकाणीं वातावरणनिर्मितीसाठीं कांहीं सूचक नाद निर्माण करतां येण्यासारखे असतात. रानाच्या किंवा बागेच्या देखाव्यांत पक्ष्यांची किलबिल दाखवितां येईल. 'पुण्यप्रभावां' त कालिंदी मुलाला पुरण्यासाठीं रात्रीच्या वेळीं स्मशानांत जाते, त्या प्रसंगीं भीषणतेचें व खिन्नतेचें वातावरण निर्माण करण्यासाठीं घुबडाच्या ओरडण्याचा किंवा रातकिड्यांचा आवाज दाखवितां आला तर तें निश्चित परिणामकारक होईल. फडके यांच्या 'जानकी' नाटकांत अपहृत जानकी घरीं परत येते, त्या वेळीं तिच्या आगमनानें घरांत आनंदीआनंद होतो, असें दाखविलें आहे. ती दारांत येतांच तिला ओंबाळून तिचें मोठ्या प्रेमानें सर्वजण स्वागत करितात.

त्या ठिकाणी 'योग्य ते पार्श्वसंगीत चावूं असते' अशी नाटककारांनी रंगसूचना घातली आहे, ती योग्यच आहे. परंतु त्या वेळीं दुरून देवळांतल्या घंटेसारखा आवाज—अर्थात् शक्य तितका मंद—आलेला दाखविला, तर त्या प्रसंगी मंगलतेचें वातावरण निर्माण होण्यास मदत होईल. कित्येक वेळां कांहीं क्षोभक प्रसंगी परिणामसिद्धीसाठीं आंतून झांजेचा आवाज करण्याची पद्धत आहे. एखादी भयंकर धक्का बसण्यासारखी बातमी सांगण्याचा प्रसंग असला, तर त्या वेळेस पाठीमागून एकदांच झांज (ही झांज नेहमीच्या आपल्या भजनी झांजेपेक्षां मोठी असते) वाजविली असतां तें परिणामकारक होतें. श्री. नागेश जोशी यांच्या 'देवमाणूस' नाटकांत विलास आपल्या अत्यंत जुन्या म्हातान्या कुळाच्या श्रीमुखांत भडकावतो असा प्रसंग आहे. अत्रे यांच्या 'जगकाय म्हणेल?' या नाटकांत उल्का आपला भाऊ त्रिलोक याच्या फाडकन् तोंडांत मारते असा प्रसंग आहे. अशा वेळीं झांजेचा आवाज करणें इष्ट होईल. वर वर्णन केल्याप्रमाणें ज्या वेळीं घुबडाचा किंवा इतर पशुपक्ष्यांचे आवाज काढावयाचे असतील, त्या वेळीं मात्र ते शक्य तितके वास्तवपूर्ण वठविण्याची काळजी घेतली पाहिजे. नाहींतर त्यामुळें उलट हसें होण्याचा संभव असतो. गंभीर प्रसंगी प्रेक्षक हसूं लागले तर सर्व वातावरण बिघडून जातें व रसहानि होते. सारांश, रंगभूमीच्या बाहेरील नादांनीं उत्कृष्ट परिणामसिद्धि करितां येते. परंतु ते शक्य तितके वास्तवपूर्ण, म्हणजे योग्य तो आभास निर्माण करणारे असावे, एवढी खबरदारी घ्यावयास पाहिजे.

**पार्श्वसंगीतः—**जुन्या काळच्या मराठी नाटकांत पार्श्वसंगीताची योजना करण्याची पद्धत नव्हती. प्रत्यक्ष रंगभूमीवरच संगीताची इतकी खैरात केलेली असे की, पार्श्वसंगीताची आवश्यकता भासण्याचें कारण नव्हतें. रंगभूमीवरील संगीत आणि पार्श्वसंगीत यांचें उद्दिष्टच भिन्न आहे. निदान जुन्या काळीं तरी नाटकांतील पदें केवळ प्रेक्षकांना गाण्याची मेजवानी देण्याच्या उद्देशानेंच म्हटलीं जात असत. त्यांत रसाविष्काराचा भाग फारच थोडा असे. पार्श्वसंगीताचा एकमेव उद्देश रसाविष्कार करणें हा आहे. अलीकडच्या नाटकांतून कांहीं भावगीतें घातलेलीं आढळतात. तीं प्रसंगानुकूल असतात. त्या योगानें रसाविष्कार साधतो, आणि प्रेक्षकांस

योडाफार संगीताचाहि आस्वाद घेतां येतो. परंतु पार्श्वसंगीताच्या योजनेंत हा दुसरा हेतु मुळींच नसतो. केवळ विशिष्ट प्रसंगास उठाव देण्यासाठी, विशिष्ट भावनाविष्कारास साहाय्य करण्यासाठी पार्श्वसंगीताची जोड दिलेली असते. पार्श्वसंगीताची कल्पना चित्रपटावरून सुचलेली आहे. चित्रपटांत जवळजवळ प्रथमपासून अखेरपर्यंत वाद्यांचे मंद स्वर ऐकू यावे अशी योजना केलेली असते. हास्यरसास पार्श्वसंगीताची जोड देण्याची विशेष आवश्यकता नसते. करुणगंभीर प्रसंगास पार्श्वसंगीतानें चांगला उठाव येतो. प्रसंगास अनुसरून निरनिराळ्या रागांची योजना केलेली असावी. पार्श्वसंगीताची जोड देण्याचेंहि विशिष्ट तंत्र आहे. पात्रांचें संभाषण चालू असतांना पार्श्वसंगीत मंद असावें. नाहींतर पार्श्वसंगीतामुळे त्यांचें भाषण प्रेक्षकांस नीट ऐकू येणार नाहीं. एखाद्या क्षोभक प्रसंगां पात्रें क्षणभर बोलावयाचीं थांबलीं असतां, किंवा न बोलतां एखादी क्रिया करीत असतां पार्श्वसंगीताचा आवाज किंचित् चढवावा. पात्रांचें बोलणें सुरू होतांच तो पुन्हां मंद करावा. पार्श्वसंगीतासाठीं ग्हायोळिन, सारंगी, किंवा सतार यांचा उपयोग चांगला होतो. हीं वाद्यें कोमल असून त्यांत भाववाहनक्षमता असते. पार्श्वसंगीताच्या योजनेस प्रतिकूल असेंहि मत क्वचित् ऐकू येतें. हें मत बाळगणारेहि अभिनयावरच सर्वस्वी भर देणारे शुद्धिवादी होत. त्यांचें म्हणणें असें कीं, रसनिर्मितीचें कार्य अभिनयाच्या योगानेंच सिद्ध व्हावें. इतकेंच नव्हे तर अभिनयाच्या द्वारे होत असलेल्या रसनिर्मितींत पार्श्वसंगीतानें विक्षेप उत्पन्न होतो. कारण प्रेक्षकांचें लक्ष नटाच्या अभिनयापेक्षां पार्श्वसंगीताकडेच लागतें, असें त्यांचें मत आहे. या ठिकाणीं या बादांत शिरण्याचा हेतु नाहीं. हा प्रश्न ज्यानें त्यानें आपल्या अनुभवानें व आपल्या अभिरुचीप्रमाणें सोडवावा, एवढेंच सांगावेंसें वाटतें.

**रंगभूषा (make-up):**—रंगभूषा हाहि खरोखर तांत्रिक विषय आहे. त्यांतील तंत्रविषयक भागाचा सविस्तर विचार या ठिकाणीं कर्तव्य नाहीं. परंतु काहीं स्थूल बाबींचा विचार करणें आवश्यक आहे. सामान्यतः हौशी नाट्यमंडळांत रंगभूषेसाठीं निरनिराळ्या पदार्थांचें जें रोगण वापरतात तें हलक्या प्रतीचें असतें. मूळच्या काळ्या, सांबळ्या, गोऱ्या, सर्वच नटांसाठीं तेंच रोगण वापरलें जातें. मॅक्स फॅक्टरचे निरनिराळ्या

ट्यूब्समध्ये मिळणारे रंग महाग असतात खरे, परंतु त्यांत निरनिराळ्या छटा असतात. नटाचा मूळचा वर्ण काळा किंवा गोरा जसा असेल त्याप्रमाणे त्या वर्णास साजेशा छटेच्या रंगाची ट्यूब वापरता येते. हे रंग अधिक शास्त्रीय पद्धतीने तयार केलेले असतात. रंग लावून वरती पावडर लावल्यानंतर कांही वेळाने तोंडावर पाण्याचा मंद शिडकाव केला असतां रुमालाने घाम पुसला तरी रंग जाण्याची भीति नसते. रंगभूषा करितांना रंगभूमीवरील प्रकाशयोजना ध्यानांत घेणे आवश्यक असते. रंगभूषा केल्यानंतर रंगभूमीवरील प्रकाशांत ती कशी दिसते, चेहऱ्यावर कोठे छाया पडते, कोठे छाया पडणे आवश्यक आहे, याची परीक्षा करावी. त्या प्रकाशांत चेहऱ्यावरील उंचसखल, किंवा खोलगट भाग दाबून टाकणे, अगर त्यास उठाव देणे, कसे शक्य व आवश्यक आहे, याचा पडताळा पाहावा. रंगपटांतील प्रकाशांत त्याची नीटशी कल्पना येत नाही. रंगभूषा वाजवीपेक्षां भडक असू नये. आंतील रोगण अधिक लागले व त्यावर पावडर त्या मानाने कमी लाविली, तर चेहऱ्यावर एक प्रकारची चमक व फाजील लाली आल्यासारखी दिसते. याउलट पावडर जास्त झाली तर चेहरा पांढराफक्क दिसतो. हे प्रमाण नीट जमले आहे की नाही हे हि रंगभूमीवरील प्रकाशांत पाहून घेणे बरे. म्हाताऱ्या माणसांच्या चेहऱ्यावर दाखवावयाच्या रेषाहि सौम्य असल्यात. दुरून पाहणाऱ्या प्रेक्षकांस स्वाभाविक रेषांचा आभास उत्पन्न व्हावा इतकेच. डोळ्यांच्या भुंवयांबरोबर पापण्यांनाहि हलक्या हाताने अधिक काळेपणा आणणे आवश्यक असते. त्याचप्रमाणे डोळ्यांच्या खालच्या कडेवर सौम्य अशी काळी रेषा काढल्याने डोळे अधिक तेजस्वी दिसतात. मिशा किंवा दाढी लावावयाची असल्यास त्यासाठी वापरावयाचा डिक ( spirit-gum ) चांगला हवा. नाही तर त्या नीट चिकटत नाहीत व नटाला त्या योगाने अस्वस्थ वाटते. दाढी किंवा मिशा पडतील की काय, ही भीति सारखी मनांत असली, तर नटाचे अभिनयाकडे लक्ष लागत नाही. ही गोष्ट दिसावयास सामान्य दिसते, परंतु पुष्कळदा यासंबंधी काळजी घेण्यांत येत नाही, असा निदान हौशी नटांच्या बाबतींत अनुभव येतो. म्हणून त्यासंबंधी सुद्धा सूचना द्यावीशी वाटते.

सामान्यतः हौशी नटांस आपल्या हातानें रंगभूषा करितां येत नाहीं. स्वतः आपली रंगभूषा करण्यास शिकणें श्रेयस्कर होय. एकदां पद्धत माहीत झाली म्हणजे त्यांत कांहीं अवघड नाहीं. प्रत्येक नट स्वतःची रंगभूषा करीत असला, म्हणजे नाटकाच्या वेळीं रंगभूषेला बेळ कमी लागतो. तरी पण रंगभूषेतील गुणदोष जाणणारा एखाददुसरा तज्ज्ञ असावाच. स्वतः दिग्दर्शकासहि रंगभूषेची माहिती असली पाहिजे. कोणत्या पात्रास कशा प्रकारची रंगभूषा पाहिजे हें त्यानें ठरवावयाचें असतें. तशी रंगभूषा झाली आहे की नाहीं, नसल्यास तीत काय कमीजास्त करावयास पाहिजे व तें कसे करावयाचें, हें दिग्दर्शकास समजलें पाहिजे.

**वेषभूषा:**—नाटक पौराणिक, ऐतिहासिक किंवा सामाजिक, जसें असेल त्याप्रमाणें त्या कालास अनुसरून वेषभूषा करावयास पाहिजे. पौराणिक व ऐतिहासिक कालाच्या नाटकांत ही खबरदारी विशेष कटाक्षानें घ्यावयास हवी. हौशी नटांजवळ बहुधा सर्व प्रकारची सामुग्री तयार नसते. त्यांना सामान्यतः जशी मिळेल तशी सामुग्री मिळवून काम भागवून घ्यावें लागतें. परंतु त्यांतल्या त्यांत विशिष्ट कालाशीं विसंगत अशा गोष्टी येऊं न देण्याची खबरदारी त्यांनीं अवश्य घ्यावयास पाहिजे. सामाजिक नाटकांतील निरनिराळ्या पात्रांचे पोषाख त्यांच्या सामाजिक दर्जाला अनुसरून असावे. मोलकरणीलादेखील कोरें करकरीत व किंमती लुगडें नेसविण्याचा आग्रह धरणें हा केवळ दुराग्रह होय. नटांच्या वस्त्रांचा, विशेषतः स्त्रियांच्या वस्त्रांचा रंग मागील पार्श्वभूमीच्या रंग-व्यवस्थेकडे लक्ष देऊन कलाभिज्ञाच्या सल्ल्यानें ठरवावा. स्थूल मानानें असें म्हणतां येईल कीं, दिव्यांच्या झगझगीत प्रकाशांत भडक नाहीं तरी दाट रंगाचीं वस्त्रें अधिक खुलून दिसतात. फिकट रंगाचीं वस्त्रें रंग-भूमीच्या प्रकाशांत उठून दिसत नाहींत. पुरुषांचे पोषाख शुभ्र असले तरी ते चांगले स्वच्छ असावे. त्याशिवाय ते खुलून दिसत नाहींत. वेष-भूषा आणि रंगभूषा यांची योजना रंगभूमीवरील झगझगीत प्रकाशास अनुसरूनच करण्यांत येत असते. एरव्हीं तसें पाहिलें तर सर्वांचेच पोषाख नेहमीं परीटघडीसारखे स्वच्छ कुठें असतात ? रंगभूषेच्या बाबतीतहि असा आक्षेप उत्पन्न होऊं शकेल, कीं सर्वच लोक इतकें गोरे कुठें असतात ?

नटाच्या स्वाभाविक स्वरूपांतच त्याला रंगभूमीवर कां आणूं नये ? याला उत्तर हेंच कीं, त्या झगझगीत प्रकाशांत आपल्या चेहऱ्याचा स्वाभाविक वर्ण खुलून दिसत नाही व चेहऱ्यावरील सूक्ष्म भाव-दर्शन प्रेक्षकांच्या नीट ध्यानांत येत नाही. यासाठीं रंगभूषा व वेषभूषा यांमध्ये थोडीशी अस्वाभाविकता आली तरी ती पत्करणे भाग आहे.

**पार्श्वसूचन ( prompting ):**—पार्श्वसूचन हा नाट्याचा अपरिहार्य घटक मानावा लागेल. नटास नक्कल कितीहि पाठ असली तरी पार्श्वसूचनास अजीबात फांटा देतां येत नाही. हौशी नटांच्या नाटकांत तर त्याची फारच आवश्यकता असते. पार्श्वसूचक एक असून चालत नाही. दोन बाजूंच्या पडद्यांत दोन व शक्य असल्यास पाठीमागे एक, अशा तीन पार्श्वसूचकांची योजना करणें श्रेयस्कर होय. पार्श्वसूचनांचें सुद्धां शास्त्र आहे. त्याचाहि अभ्यास लागतो. पार्श्वसूचकाचा आवाज बारीक परंतु झारदार असावा. तो हळू बोलला तरी त्याचा शब्दन्शब्द नटांस स्पष्टपणें ऐकूं जावयास पाहिजे. पार्श्वसूचन करीत असतां नटाच्या थोडें पुढें पार्श्वसूचकानें अखंड वाचीत राहावयास पाहिजे. विशेषतः प्रत्येक वाक्याचे पहिले दोनतीन शब्द नटास स्पष्ट ऐकूं जाणें आवश्यक आहे. मोठें वाक्य असेल तर त्याचे तुकडे पाडून जेथें नवा तुकडा सुरू होतो, तेथील पहिले दोनतीन शब्द किंचित् अधिक स्पष्टपणें उच्चारवे. पार्श्वसूचकावर चुकणाऱ्या नटास सांभाळून घेण्याची जबाबदारी असते. कोणता नट सामान्यतः कुठें अडतो तें त्यास माहीत असावें लागतें. त्यासाठीं शक्यतों रोज तालमीच्या वेळीं त्यानें हजर रहावें व पार्श्वसूचन करावें. आयत्या वेळीं आणून उभ्या केलेल्या कोणत्याहि माणसाला पार्श्वसूचन करतां येईल, ही समजूत घातक आहे. पार्श्वसूचकांचें काम पत्करणे म्हणजे एक प्रकारचा स्वार्थत्याग होय. तालमीच्या वेळीं तें काम कंटाळवाणें वाटतें आणि प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं पार्श्वसूचकास क्षणभराची विश्रांति मिळत नाही; पडद्यामागून पार्श्वसूचन करावें लागलें तर नाटक पाहावयासहि मिळत नाही. परंतु प्रत्येक हौशी नाट्यमंडळांत असे चारपांच स्वार्थत्यागी लोक असणें आवश्यक आहे.

## ११ प्रयोगाच्या दिवशी

धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांच्या नाटकांचे अनेक प्रयोग होत असल्यामुळे प्रत्यक्ष प्रयोगाबाबतचें त्यांचें सर्व तंत्र बसल्यासारखें असतें. त्यांत त्यांना कांहीं नाबिन्य वाटत नाहीं. परंतु हौशी नाट्यमंडळांच्या नाटकांचा एखाददुसराच प्रयोग होत असल्यामुळे व बरेचसे नट अनभ्यस्त असल्यामुळे त्यांना त्या प्रयोगाबद्दल विलक्षण औत्सुक्य वाटत असतें. प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीं नट किंचित् बुजल्यासारखे होतात व एरव्हीं तालमीत न होणाऱ्या साध्या चुका त्यांच्याकडून होतात. यासाठीं हौशी नटांसाठीं कांहीं सूचना द्याव्याशा वाटतात.

नाटक सुरू होण्यापूर्वी रंगभूषा व वेषभूषा करण्यासाठीं सर्व नटांनीं रंगपटांत हजर व्हावें. किती वेळ आधीं यावें हें पात्रांच्या संख्येवर व वेषभूषेच्या स्वरूपावर अवलंबून राहिल. परंतु प्रत्येक पात्रास संपूर्ण रंगभूषा व वेषभूषा करण्यास वीस ते पंचवीस मिनिटें सहज लागतात असा अनुभव आहे. नाटक सुरू होण्यापूर्वी सर्व पात्रांची भूषा पूर्ण होऊन त्यांस थोडा वेळ तरी शांत बसण्याइतका वेळ मिळाला पाहिजे, एवढें लक्षांत ठेवावें. शेवटच्या क्षणास घाईघाईनें भूषा आटपून येऊन रंगभूमीवर प्रवेश करणें कोणत्याहि नटास केव्हांहि श्रेयस्कर नसतें. रंगभूमीवर प्रवेश करण्यापूर्वी नटाचें चित्त स्वस्थ असावयास पाहिजे. स्टॅनिस्लाव्स्की-सारखा मुरलेला नटहि या बाबतींत अत्यंत कटाक्षानें वागत असे. रंगभूषा व वेषभूषा करून नटानें नाटक सुरू होण्यापूर्वीच आपल्या भूमिकेमध्ये प्रवेश करावा असें त्याचें म्हणणें असे. बहुतेक हौशी नाट्यमंडळांच्या कारभारांत या कार्मी अतिशय शिथिलता आढळून येते. रंगपटांत नट वेळेवर हजर राहत नाहींत, त्या योगानें वेळेवर भूषा पूर्ण होत नाहीं. त्यामुळे नाटक सुरू करण्यास उशीर होतो, किंवा शेवटीं कशीतरी घाईघाईनें भूषा उरकून घेऊन नटांना अस्वस्थ मनःस्थितींत रंगभूमीवर प्रवेश करावा लागतो. नाटक सुरू करण्यास उशीर करणें म्हणजे अर्धा अर्धा तास आधीं येऊन बसलेल्या प्रेक्षकांस अन्याय करण्यासारखें आहे.



प्रेक्षकांस उगाच ताटकळत ठेवणें यासारखें नाट्यचालकांस दुसरें लांछन नाहीं—मग त्या धंदेवाईक नाटक मंडळ्या असोत नाहींतर हौशी नाट्यमंडळें असोत. यासाठीं रंगभूषा, वेषभूषा व रंगभूमीची सजावट, नाटक सुरू होण्यापूर्वी संपूर्णपणें तयार असावयास पाहिजेत. या बाबतींत दिग्दर्शक व व्यवस्थापक यांनी अत्यंत साक्षेपी वृत्ति ठेविली पाहिजे. वेळेवर पडदा वर नेणें म्हणजे प्रेक्षकांची मनःस्थिति रसग्रहणास अनुकूल करून ठेवणें होय.

रंगभूमीची व्यवस्था, म्हणजे वेळच्या वेळीं पडदे पाडणें व उचलणें, त्या प्रवेशाची सजावट करणें, इत्यादि कामें करण्यासाठीं स्वतंत्र व्यवस्थापक हवा. दोन प्रवेशांमधील किंवा अंकांमधील सजावट बदलण्यासाठीं जाणत्या माणसांची योजना करावी. कारण तें काम झटपट व सफाईनें करावयाचें असतें. दोन अंकांमध्ये निष्कारण जास्त वेळ घालविणें श्रेयस्कर नसतें. प्रेक्षकांस तें कंटाळवाणें होऊन बसतें. सामान्यतः दोन अंकांमध्ये दहा मिनिटांचा अवधि भरपूर होतो. काचित् पुढील अंकाची सजावट अधिक वेळ घेणारी असेल तर गोष्ट वेगळी. पडद्यांच्या नाटकांत तर कित्येक वेळां पुढील भागांत (यास कव्हर म्हणतात) एखादा प्रवेश चालूं असतां पाठीमागें पुढील प्रवेशाची सजावट तयार करून ठेवावी लागते. किंबहुना कव्हरवरील प्रवेश मुद्दामच या हेतूनें घातलेला असतो. तो प्रवेश लहान असेल तर तेवढ्या थोड्या अवकाशांत पाठीमागील तयारी करावी लागते. म्हणून आधींच्या प्रवेशाची सजावट बदलून पुढच्या प्रवेशाची तयारी थोड्या अवधीत पूर्ण करणारे वाकबगार कार्यकर्ते लागतात.

नाटकांत वेळोवेळीं लागणाऱ्या वस्तूंची यादी आधींपासून तयार करून, प्रत्येक प्रवेशाच्या किंवा अंकाच्या सुरुवातीस त्या त्या वस्तु तयार आहेत कीं नाहीं तें पाहणें आवश्यक आहे. नाहींतर हौशी नटांच्या नाटकांत कित्येक गोष्टी उडवून देणारे प्रसंग निर्माण होतात. 'हेंच तें पत्र' म्हणून लिखांतून पत्र काढावयास जावें, आणि लिखांत पत्र ठेवावयास आपण विसरलों असें आयत्या वेळीं ध्यानांत यावें, म्हणजे काय फजिती होते, तें सांगावयास नकोच. असे प्रसंग हौशी नटांच्या नाटकांत

पुष्कळदां येतात; म्हणून ही सूचना केली आहे. यासाठीं आधीपासून त्या वस्तूंची यादी करून ठेवणें आवश्यक असतें. या बाबतींत स्मरणशक्तीवर अवलंबून राहणें धोक्याचें आहे.

एकदां पडदा वर गेला म्हणजे दिग्दर्शकाची बहुतेक जबाबदारी संपते. त्यानें फक्त बाहेर प्रेक्षागारांत बसून प्रयोग काळजीपूर्वक पाहवा, व मधून मधून रंगपटांत येऊन नटांच्या ठिकाणीं कांहीं ढोबळ दोष आढळल्यास ते त्यांच्या निदर्शनास आणून द्यावे. अभिनयाच्या बाबतींत सूचना त्या वेळीं देणें व्यर्थ असतें. ती वेळ टळून गेलेली असते. परंतु कोणाच्या रंगभूषेत किंवा वेषभूषेत दोष असेल, कोणाचें भाषण लोकांस नीट ऐकूं येत नसेल, तर तेवढा दोष त्या वेळीं सुधारून घेतां येतो. तेवढ्यापुरत्याच सूचना नटांस द्याव्या. अभिनयाच्या बाबतींत त्या वेळीं दोषदर्शन करणें इष्ट नसतें. त्या क्षणीं नटांस उत्तेजनाचीच अधिक आवश्यकता असते.

प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं नटानेंहि कांहीं गोष्टी ध्यानांत ठेवाव्या. आयत्या वेळीं पदरचीं वाक्यें दडपून देण्याची कांहीं नटांना संवय असते. ती त्यांना आपल्या फाजील आत्मविश्वासाची द्योतक वाटत असली तरी इतर नटांच्या दृष्टीनें अत्यंत घातुक ठरते. त्यांच्याबरोबर काम करणाऱ्या नटांस त्यामुळे गोंधळल्यासारखें होतें, इतकेंच नव्हे तर त्यांस सांभाळून घेणाऱ्या पार्श्वसूचकांसहि गोंधळांत पडल्यासारखें होतें. तसेंच तालमीत ज्या विविध क्रिया-उपक्रिया निश्चित झालेल्या असतील त्यांत आयत्या वेळीं बदल करूं नये. त्यानें स्वतःचाहि गोंधळ होण्याचा संभव असतो. नाटकाच्या संहितेंत ब ठरलेल्या हालचालींत अगर क्रियांत जो फरक करावयाचा असेल तो दिग्दर्शकाची आधीं संमति मिळाल्याशिवाय करूं नये. तसें करणें म्हणजे दिग्दर्शक व इतर नट यांस दगा देण्यासारखें होय. नाटक चालूं असतां आपला प्रवेश (entry) केव्हां आहे, यासंबंधी प्रत्येक नटानें जागरूक राहिलें पाहिजे. ही त्याचीच जबाबदारी आहे. आपलें काम संपवून रंगपटांत आल्यावर मोठ्यामोठ्यानें गप्पा मारीत बसण्याची कांहीं नटांस संवय असते. त्या योगानें इतर नटांच्या व कार्यकर्त्यांच्या कामांत विक्षेप उत्पन्न होतो. नाटक चालू असतांना आपलें

सर्व लक्ष प्रयोगावर केन्द्रित व्हावयास पाहिजे. तेवढ्या अवधीपुरतें रंगभूमीवरचें विश्व तेंच आपलें विश्व, ही भावना नटानें बाळगावयास हवी.

वर वर्णिल्याप्रमाणें सर्व प्रकारें दक्षता घेऊन केलेला नाट्यप्रयोग सहसा अयशस्वी होणार नाही. रंगभूमीस आपण देवता मानतो. निष्ठापूर्वक तिची सेवा करणाऱ्या भक्तावर रंगदेवतेचा प्रसाद झाल्यावांचून राहणार नाही, असा प्रत्येक नटानें विश्वास बाळगावा.

## परिशिष्ट

पुढील उतारा कै. गडकरीकृत “भावबंधन” नाटकांतील (अंक १ प्र. ५) आहे. मोळ्या धुंडिराजास कचाट्यात पकडण्यासाठी घनश्याम पोलिसाच्या वेषांत महेश्वरास हाताशी धरून धुंडिराजावर चोरीचा आरोप ठेवतो व त्याच्याकडून कबुलीजबाब लिहून घेतो, असा प्रसंग आहे. हा प्रवेश बसवावाचा झाल्यास भाषण-पद्धति, अंगविक्षेप, क्रिया-उपक्रिया इत्यादीसंबंधी नटांस ज्या सूचना देतां येण्यासारख्या आहेत, त्यांचे स्थूल-मानाने टांचण कसे करितां येईल ते दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. दिग्दर्शकाने स्वतःच्या उपयोगासाठी नाटकाची रंगावृत्ति कशी तयार करावी याची थोडीशी कल्पना यावी, हा उद्देश आहे.

(स्थळः—वेस्टिंग रूम, पात्रे : धुंडिराज; भोंवताली उतारू)

## भाषणपद्धति

अंगविक्षेप, क्रिया-  
उपक्रिया, इ०

१ पडदा वर जातो  
त्यावेळीं धुंडिराजाने  
अंथरून पांघरून सारखे  
करीत असल्याची क्रिया  
करीत असावे. त्या  
योगाने या परिच्छेदांत  
विराम घेणे सोयीचे  
होईल.

धुंडिराजः—कांहीं? नाहीं म्हटलें तरी गाडीला अजून दोन कलाक  
अवकाश आहे! तेव्हां गाडी सांपडावी असा अंदाज वाटतो बुवा! ×पण  
काय नेम सांगावा? गाडी निघून तर गेली नसेल? × नाही, मी  
येण्याच्यापूर्वी गेली ती बाराची आणि ही दुसरी तिहीची. × अहो  
पहारेकरी, तिहीची गाडी गेली तर नार्हना? आतांशा एक झाला  
आहे!

× विराम  
× विराम  
× विराम

पहारेकरी:—मर्घाच गेली ! २

धुंडिराज:—म्हणजे ? तिहीची गाडी गेली, आणि ती केव्हा ?

पहारेकरी:—बारा वाजतांना !

धुंडिराज:—अन् बाराची !

पहारेकरी:—बाराची गाडी आतां तिहीला येईल ! म्हातारबुवा, बसा बेफिकीर जरासे ! अन् जरा हुषार रहा. हल्ली चोराचिलटांचा इयं फार त्रास आहे. (जातो)

धुंडिराज:—काय माणूस आहे ! जो तो आपल्याच ह्याच्यांत असतो. बाकी अशा मुशाफरखान्यांत असलींच माणसे पाहिजेत ! काय मुशाफर-खाना हा ! घटकेच्या बस्तीसाठीं आलेल्या माणूसप्राण्यानें अशा चांगल्या जगांत किती घाण करून ठेविली आहे त्याचें आटोपशीर स्वरूप या मुशाफरखान्यांत पहायला मिळतें. जाऊं द्या, आपल्याला काय करायचें आहे ? जरा हातपाय आवरून मुकाट्यानें पडावें झालें ! X<sup>२</sup> झोंप तर नार्हीना लागायची ? म्हणजे मात्र गाडी अंगावरून गेली तरी कळायचें नाहीं ! या बारक्या घड्याळांना गजर असायला पाहिजे होता. बाकी स्टेशनवरची घंटा म्हणजे गजघंटाच ती ! X लंबडोंच जरा, बघू या तर खरी काय गंमत होते ती ! (पडतो. एका बाजूनें पोलिस वेषांन घनश्याम, व महेश्वर येतात.)

X विराम

X विराम

२ पहारेकरी रंग-भूमीवर फेंक्या घालीत आहे असे दाखवावें, किंवा त्यानें पडद्यांतून उत्तरे दिलीं असतां चालण्यासारखें आहे.

३ लंबडण्याची क्रिया अर्धवट करावी व मध्येच आठवल्या-गत उठून बसावें.

X घनश्याम-  
महेश्वराच्या  
या संवादांत  
दोघांनींहि  
कुजबुजल्या-  
प्रमाणे  
हलक्या  
आवाजांत  
बोलावें. तसेंच  
दोघांनींहि  
भाषणांत  
गति  
वाढवावी.

X महेश्वरानें  
आवाज  
चढवावा.

घनश्यामः—Xमहेश, विसरूं नकोस कांहीं. नांव मोरेश्वर, आजीव्या गोष्टीची आठवण द्यायची. तो बघ अनायासें एका बाजूला पडला आहे. आणि पहारेकरी पेंगायलामुढां लागला तिकडे. आटोप लवकर ! मोरेश्वराला तिकडे नेऊन मी बसविलाच आहे. थोड्या वेळानें इथून गेल्यावर त्याला इकडे परत लावून दे.

महेश्वरः—तूं पोलिसासारखा कांहीं दिसत नाहीस !

घनश्यामः—काय, पागल आहेस काय ? मी तसा दिसूं लागलों तर खोड्या पोलिसानें या म्हातान्याला पकडण्याऐवजीं खरा पोलिस मलाच पकडील ! बाकी प्राणावरच जर आलों तर परजिल्ह्यांतली केस आहे म्हणून सांगूं म्हणजे झालें ? ते खोटे दागिने आहेत ना नीट ?

महेश्वरः—लुक हियर, खोटे दागिने, खोटा पोलिस, खोटें काम, घनश्याम, खरें सांगूं तुला ? Xया जगांत प्रेम हें एकच खरें आहे !

घनश्यामः—चूप ! आपल्या कामाला लाग ! (जातो) ४

धुंडिराजः—शाली शोंप ! आतां “कराग्रे वसते लक्ष्मीः करमध्ये सरस्वती” —

महेश्वरः—ओहोहो ! कोण ? काका ? इथें कुठें तुम्ही ?  
(जवळ जाऊन बसतो.)

धुंडिराजः—(स्वगत) कोण बरें ? आली पंचाईत ! (हसून) जरा गाडीनें जायचें आहे; या बसा—असें सतरंजीवर या !<sup>५</sup> बरें झालें बुवा भेटलांत ! कोणी ओळखीचें असल्याखेरीज बघा वेळ जात नाही !

महेश्वरः—काका, तुम्ही मला अहोजाहोसुद्धां म्हणायला लागलांत ! फार वर्षांनीं भेटलों म्हणून कीं काय ?

४. या ठिकाणीं महेश्वरानें शोंपलेल्या धुंडिराजास ओलांडून जावें, व जातांना त्याचा पाय धुंडिराजाच्या पायांत अडखळतो, व त्या योगानें धुंडिराज जागा होतो, असें दाखवावें.

५. आधीं महेश्वरानें सतरंजी सोडून जरा बाजूला बसावें व या वाक्याबरोबर “असूं द्या—ठीक आहे” असें म्हणत जरा पुढें सरकावें.

× स्वगत  
भाषणाच्चा  
भाग किंचित्  
हलक्या  
आवाजांत व  
प्रेक्षकांकडे  
वळून  
म्हणावा.  
× वरील  
प्रमाणेंच

धुंडिराजः—× (स्वगत) फार वर्षापूर्वीची ओळख आहे ! आणखी जरा सलगीतला आहे ! नांव काय पण याचें ? पोरीवाळीच्या हातांवर रामनाम गोंदवतात किंवा पुरुषांच्या हातांवर नाम रेखतात त्यापेक्षा नांव कपाळावर कोरायची कां नाही वहिवाट निघाली ? (उघड) अहो- जाहोच म्हणायचें आतां ! तुम्ही लोक आतां मोठे झालात. हें बघ, आतां तुम्हांला-तुला-ल्हानपणच्या नांवांनं हांक मारायची-पण तुझें लहानपणाचें नांव तोंडांतून मी काढायचा नाही !

महेश्वरः—काका, पहिल्यासारखें मोरूच म्हणावें लागेल !

धुंडिराजः—(स्वगत) × मोरू ! हा बहुतेक मोरेश्वरच ! (उघड) भलतेंच ! अहो, मोरू असें म्हणून कुठें भागतें आहे का ?

महेश्वरः—असें कां बरें म्हणतां काका ? एवढासा तर तुम्हीं मला खेळाविला आहे ! तुम्ही विसरलां असाल; माझी आजी वारली त्यावेळीं—

धुंडिराजः—बरोबर, तुला आठवण आहे का रे अजून ? फार लक्षांत ठेवलेस ! आणि आम्ही तुला जड डोक्याचा म्हणत होतो ? सांगू तुला आतां—कालमानप्रमाणें माणसाला अक्कल वाढत जाते बरें कां ? ६आतां, चांगला वडिलांचा कारभार पाहण्याजोगा झालास ! ७वडील बरे आहेत ? घरचीं माणसं खुशाल ? आमच्या बरोबरीचीं माणसं बरें कां तीं ! थकले असतील आतां वडील तुझे ? आतां कामकाज सगळें तुलाच पहावें लागत असेल ? कांहीं कामाला निघाला असशील ?

६. महेश्वराच्या पाठी-  
वरून हात फिरवावा.  
७. या व पुढील तीन  
चार चौकशीच्या  
प्रश्नांस महेश्वरानें 'हो



× विराम  
घेऊन पुढील  
दोनतीन  
वाक्यें  
किंचित् गति  
बाढवून  
म्हणावीं.  
× येथपासून  
'सामानसुमान  
जवळ पाहिजे'  
इथपर्यंतचे  
भाषण  
किंचित् गति  
बाढवून व  
आवाज चढ-  
वून म्हणावें.  
× विराम

× आणि काय रे हें ? बरोबर सामान नाहीं, सुमान नाहीं ! हें पहा  
बुवा, प्रवासांत अशी फटिंगवृत्ति कामाची नाहीं ! अंधारायचें पांघरा-  
यचें ज्याच्या-त्याच्या बरोबर पाहिजे !

महेश्वरः--माझे सामान पलीकडच्या-त्या जागेत आहे.

धुंडिराजः--× आणि तूं इथं ? अरे काय म्हणावें तुम्हांला ?  
चोराचिलटांचा फार उपद्रव आहे बरें ! मला माहिती आहे ना !  
माहिती आहे म्हणजे पोलिसांनैच सांगितलें ! जा घेऊन ये सामान-  
सुमान सगळें-सामानसुमान जवळ पाहिजे ! × नाहीं गळ्या, म्हटलें तें  
खोटें, अकलेचे तुम्ही आपलें असेच पाहिल्यासारखेच ! तोंडावळा मात्र  
बदलला आहे. तूं जर सांगितलें नसतेंस तर तुला ओळखायची माझ्या  
बापाची-अरे वेडा आहेस का-तुझ्या बापाची मुढां ताकद नव्हती !  
जा आण सारें सामान !

हो असें म्हणून किंवा  
केवळ मान हलवून  
प्रत्युत्तर द्यावें.

महेश्वरः—जातों. पण हें एवढें जोखमीचें सामान आहे तें ठेवा तुमच्याजवळ; म्हणजे तें सामान घेऊन येतों ! दागदागिने आहेत याच्यांत बरें का ! जरा जपा म्हणजे झालें ! जाऊं मी ?

धुंडिराजः—X अरे जा रे, आमची बुद्धि म्हणजे कांहीं पोरा बुद्धि तेरा नव्हे ! आम्ही जुनीं माणसें म्हणजे लचांडांत सांपडणारीं नव्हे बरें का ?

महेश्वरः—गॉड ब्लेस यू ओल्ड फूल ! (जातो)

धुंडिराजः—(स्वगत) हें वळकटीत ठेवलें पाहिजे ! ह्या पोरांना म्हणजे सुमारच नसतो ! आपलें भाजीपाल्यासारखें उघडेंच हिंडत होता ! X जोखमीचें काम म्हणजे जोखमीचें काम !

(घनश्याम, मोरेश्वर येतात.)

घनश्यामः—पुढें या जरा. या गृहस्थाचें नांव काय ?

मोरेश्वरः—धुंडिराज ! आमचे धोंडूकाका हे.

घनश्यामः—तुमचें नांव काय ?

मोरेश्वरः—मोरेश्वर.

घनश्यामः—काय हो, या गृहस्थाला तुम्ही ओळखतां ?

X आवाज  
तसाच कायम  
ठेवावा.

X आवाज  
किंचित्  
चढवावा.

घनश्याम व  
मोरेश्वर प्रवेश करितात  
त्या वेळीं धुंडिराज  
वळकटीत दागिन्यांची  
मोटळी ठेवण्यांत  
गुंतला आहे असें  
दाखवावें. त्या वेळीं

× विराम  
खेळून मोरे-  
श्वराकडे  
रोखून पाहत  
किंचित्  
अडखळत  
बोलावें.

× आवाज  
चढवावा.

× आवाज  
आणखी  
चढवावा

धुंडिराजः—X हा मोरू तर तो कोण ? मोरूच ना तूं ?

मोरेश्वरः—हो काका !

धुंडिराजः—हो. मोरूच हा ! पण तो कोण होता ?

घनश्यामः—मोरेश्वर, तुम्ही आपल्या जागी जाऊन बसा. (मोरेश्वर जातो) X तो कोण हें तुला पाहिजे नाही का ? तो कोण आहे तें तुला माहीत आहे, तूं कोण आहेस हें त्याला माहीत आहे, आणि तुम्ही दोघे कोण आहांत हें मला माहीत आहे ! अरे धेरड्या, गलथानपणाचें सोंग पांवरून अशा बदमाषा करतां काय ? गरिबीच्या पांघरुणाखाली अशा चोऱ्या फार दिवस लपत नाहींत ! X तुझ्या बापाचा माल आहे का हा ? काय आहे यांत बोल !

धुंडिराजः—दागदागिने आहेत यांत.

घनश्यामः—कुठून आणलेस ?

धुंडिराजः—हे एका इसमानें मजजवळ ठेवायला दिले आहेत.

घनश्यामः—त्याचें नांवांवांवां सांग—

धुंडिराजः—मला वाटलें त्याचें नांव मोरेश्वर आहे म्हणून.

घनश्याम व मोरेश्वर  
यांजकडे त्याची पाठ  
असावी. घनश्यामाच्या  
बोलण्यानें त्यानें चम-  
कून मार्गे पहावें.

१ दागिने ठेवून  
अर्धवट गुंडाळलेल्या  
वळकटीस लाय किंवा  
हातांतील छडी  
मारावी.

× आवाज व  
गति  
वाढवावी.

× येथपासून  
पुढील भाष-  
णांत स्वर  
रुद्ध ठेवावा.  
× दटावणी-  
चा चढा  
आवाज व  
गति कायम  
ठेवावी.

× बरील  
प्रमाणें

घनश्यामः—× तुझा बाप आतां गेला तो मोरेश्वर ! म्हतारड्या,  
मुकाट्यानें कबुलीजबाब दे. पलीकडच्या वेटिंगरूममधून तूं आणि तुझ्या  
त्या साथीदारांनं त्या मुलतान्याचे हे दागिने चोरलेले मला माहीत  
नाहीं कीं काय ? ही पहा चोरीच्या मालाची यादी, आणि हा चोरीचा  
माल ! त्यानें चोरले आणि तूं आपल्याजवळ दडविलेस, फार दिवसांनीं  
दोघे सांपडलांत. आतां जास्त गडबड करूं नकोस.

थुंडिराजः—× आकाश कोसळलें हो माझ्यावर ! काय बोलतां  
आहात हें !

घनश्यामः—× अक्षर बोलूं नको म्हणून सांगितलें ना ? मुकाट्यानें  
चौकीवर चल आणि कबुलीजबाब लिहून दे. तुला काय बोलायचें  
असेल तें कोर्टांत मॅजिस्ट्रेटपुढें बोल.

थुंडिराजः—मी पोरावाळांचा धनी आहे हो ! मला चौकीवर  
नेऊं नका. माझी काय चूक झाली असेल तर आपले पाय धरतों. मी एक  
अब्रूदार गरीब मनुष्य आहे ! मला चौकीवर नेऊं नका. मला इथें  
आपल्या पायांपाशीं शासन करा. पण माझी अब्रू घेऊं नका. साहेब, १०  
माझ्या कच्च्याबच्चांचे बाप व्हा !

घनश्यामः—× खरें सांग केलीस कीं नाहीं चोरी ?

१०. 'आपले पाय  
धरतों' म्हणून धरलेले  
पाय पुढील वाक्याच्या  
वेळीं सोडावे व या

ठिकारणी पुन्हां पायांस  
हात लावावा.

धुंडिराज:—मी काय बोद्ध ! माझी बोंबडी वळली ! आपणच माझ्याबद्दल बोला आणि कसेतरी करून माझीं मुलेंवाळें वांचवा, आपल्या हातीं अबूनिशीं मला माझ्या मुलांबाळांत नेऊन सोडा एकदांचा, मी लबाड मनुष्य नाही हो !

घनश्याम:—X मग काय त्या हरामखोराच्या संगतीनें फसलास ?

धुंडिराज:—नशिबानें फसलों खरा ! पण साहेब, आपण माझे धर्माचे आईबाप आहांत. मला सोडवा हो कसे तरी ! माझ्या मुलांना जर हें कळलें तर तीं जागच्या जागीं तडफडून पटापट प्राण सोडतील. अगदीं लहान लहान आहेत हो सगळीं !

घनश्याम:—तुझ्यावर दया करायला X—पण तसा मोकळा तरी सोडावा कसा तुला ? X थांब, पहिल्यानेंच पकडला आहे नाही का तुला ? पूर्वी कुठें शिक्षा झाली आहे का तुला ?

धुंडिराज:—मी कुटुंबातल मनुष्य आहे हो ! सरकारदरबार आम्हांला माहीतसुद्धां नाही.

घनश्याम:—थांब, संशयाचा फायदा तुला देतां येण्यासारखा आहे. आजच्या अपराधाचा कबुलीजबाब लिहून दे, आणि पुन्हां असें करूं नकोस. पुन्हां अशा बदमाशींत सांपडलास तर मात्र दोन्ही वेळचा खटला भरण्यांत येईल. सहीसाक्षीनिशी कबुलीजबाब लिहून देत असलास तर एक वेळ तुझ्यावर दया करीन.

X वरील  
प्रमाणें

X विराम  
X विराम

धुंडिराजः—देतों लिहून वाटेल तो जबाब. X पण माझ्यावर कांहीं येणार नाही ना ?

घनश्यामः—नाहीं येणार. मी पोरवाळाचा बाप आहे. पोरवाळांचे नांव काढलेस म्हणूनच एक वेळ गय केली. हा कबुलीजयाचा नमुना. यांत उधें नांव, गांव, तारीख एवढी बदलून आपल्या हाताने नकल कर. थांबा, एक साक्षीदार बोलावतो, त्याच्यादेखत लिही. हो—पण हे तिसऱ्याला कळून उपयोगी नाही. नाहीतर फुकट मरशील. दम ला. मसुद्यांत फेरफार काय करायचा तेवढे लक्षांत आले ?

धुंडिराजः—आले आहे सरकार.

घनश्यामः—मग मी साक्षीदार बोलावून आणतो, त्याच्यादेखत मुकाट्याने नकल कर म्हणजे झाले. कबुलीजबाबाला तुम्हा दस्तुर पाहिजे. लाग, लिहायला लाग. हे घे लिहिण्याचे सामान. (धुंडिराज लिहू लागतो) [ मोठ्याने ] ए मोरेश्वर, इकडे ये. ११ लाग लिहायला लाग तं. लवकर लिही. अजागळाप्रमाणे मध्येच कांहीं विचारं नकोस. (मोरेश्वर येतो) मोरेश्वर, तुझ्यादेखत हा म्हातारा लिहीत आहे. त्याची सही झाली म्हणजे त्याच्याखाली साक्ष घाल. लिहायला येते की नाही ? १२ घे हा कागद. कर सही. या इथे बाजूला साक्ष घाल. (मोरेश्वर सही करतो. घनश्याम कागद हाती घेतो) मोरेश्वर, तुझे काम झाले. जा आपल्या रस्त्याने. (तो जातो) धुंडिराज, पुन्हा असे

११. या वेळीं धुंडिराजाने अजागळ्यासारखे घनश्यामाकडे पाहत असावे.

१२. या प्रश्नास मोरेश्वराने बावळटपणाने “हो, मास्त-

करणार नाईसि ना ? एवढ्या गुन्हाबद्दल भिजं नकोस. घरी जायला तूं मोकळा आहेस.

धुंडिराजः—सरकार, आपले उपकार मी जन्मभर विसरणार नाही.

( पायांवर डोकें ठेवतो. गाडीची घंटा होते. )

घनश्यामः—एक पस्तीस अपट्टेन आली वाटतें ?

रनीं शिकवलं आहे”  
असें काहीतरी प्रत्युत्तर  
द्यावें. पुढें सही कर-  
तांना फाऊंटनपेन  
पेनसिलीप्रमाणें जिभेला  
लावणें, यासारखी  
अजागळपणाची क्रिया  
करावी.













